

# JOURNAL OF ROMANIAN LITERARY STUDIES

Issue No. 11/2017

International Romanian Humanities Journal

Published by ARHIPELAG XXI PRESS, Tîrgu Mureş

Arhipelag XXI Press

ISSN: 2248-3004

*The Journal of Romanian Literary Studies is an international online journal published by the ALPHA Institute for Multicultural Studies in partnership with the Department of Philology at Petru Maior University in Targu-Mures, and the "Gh. Șincai" Institute of Social and Human Research Research of the Romanian Academy. It is an academic publication open to academics, literary critics, theoreticians or researchers who are interested in the study of Romanian literature, as well as the Humanities. Our essential goal is to set communication paths between Romanian literary and humanistic research and the contemporary European cultural discourse, bringing the most valuable phenomena recorded in the Romanian culture into a beneficial dialogue with the other European cultures.*

**SCIENTIFIC BOARD:**

**Prof. Virgil NEMOIANU, PhD**  
**Prof. Nicolae MANOLESCU, PhD**  
**Prof. Eugen SIMION, PhD**  
**Prof. George BANU, PhD**  
**Prof. Alexandru NICULESCU, PhD**

**EDITORIAL BOARD:**

*Editorial Manager:*  
**Prof. Iulian BOLDEA, PhD**  
  
*Executive Editor:*  
**Prof. Al. CISTELECAN, PhD**

*Editors:*  
**Prof. Cornel MORARU, PhD**  
**Prof. Mircea A. DIACONU, PhD**  
**Assoc. Prof. Dorin ȘTEFĂNESCU, PhD**  
**Assoc. Prof. Luminița CHIOREAN, PhD**  
**Assist. Prof. Dumitru-Mircea BUDA, PhD**

**The sole responsibility regarding the contents of the articles lies with the authors.**

---

Published by  
**Arhipelag XXI Press**, Tîrgu-Mureș, România, 2015  
8 Moldovei Street, Tîrgu-Mureș, 540519, România  
Tel: +40-744-511546  
Editor: Iulian Boldea  
Editorial advisor: Dumitru-Mircea Buda  
Email: [tehnoredactare.jrls@gmail.com](mailto:tehnoredactare.jrls@gmail.com)

**ISSN: 2248-3004**

The issues of "Journal of Romanian Literary Studies" are included in the following International Databases : **EBSCO-HOST, Global Impact Factor, Google Scholar, Academia.Edu, Researchgate.org.**

## Contents

### WAR AND THOUGHTS

Odette Arhip

Prof., PhD., Ecological University of Bucharest..... 15

### EVIL AND SELF

Alexandra Claudia Coroiu

Prof., PhD., „1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia..... 21

### ABOUT STUPIDITY AND MORALITY IN POLITICS ACCORDING TO ANDRÉ GLUCKSMANN

Nicolae Iuga

Prof., PhD., „Vasile Goldiș” Western University of Arad ..... 28

### THE FEATURES OF DIDACTIC ACTIVITIES IN SIMULTANEOUS EDUCATION

Elena Lucia Mara

Prof., PhD., „Lucian Blaga” University of Sibiu..... 33

### REVERY AND MUSICALITY: ȘTEFAN PETICĂ

Iulian Boldea

Prof., PhD, „Petru Maior” University of Tîrgu Mureș..... 42

### MESSAGE AND IMAGE IN A PARABLE OF ROMANIA'S LAST DECADES

Ștefan Vlăduțescu

Prof., PhD, University of Craiova..... 47

### THE POSTMODERN FICTIONALIZATION OF REALITY – DUMITRU RADU POPA, „MI S-A PĂRUT, CU PARANTEZE...”

Simona Antofi

Prof. PhD., „Dunărea de Jos” University of Galați..... 56

### MEANING'S NEGOTIATION AND SIGN'S IMAGE

Ștefan Vlăduțescu

Prof., PhD, University of Craiova..... 63

### SMALL RESEARCH FOR VOCABULARY INSTRUCTION ARTS

Violeta Negrea

Prof. PhD., Academy for Economic Studies, Bucharest ..... 68

## ELEMENTS OF CULTURAL ANTROPOLOGY-THE BIBLICAL AND TRADITIONAL MEANING OF THE GATE AS AN ARCHAIC SYMBOL

Doina David

Assoc. Prof. PhD. „Dimitrie Cantemir” University..... 74

## SHAKESPEARE’S AMERICAN JOURNEY

Dragoş Avădanei

Assoc. Prof., PhD., “Al. Ioan Cuza University,” Iaşi ..... 78

## ANALYSIS OF THE CONNOTATIVE AND DENOTATIVE MEANINGS OF THE ROMANIAN TERM “ZMEU” (DRAGON) AS IT APPEARS IN THE ROMANIAN PHYTONYM

Radu Drăgulescu

Assoc. Prof., PhD., „Lucian Blaga” University of Sibiu..... 86

## A LOGICAL APPROACH ON MODAL VERBS

Attila Imre

Assoc. Prof., PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş ..... 97

## A PAGE OF HISTORY. A SLICE OF LIFE-ADS OF 1934

Carmen Neamţu

Assoc. Prof. Ph.D. „Aurel Vlaicu” State University of Arad ..... 110

## TRANSCULTURAL CLINICAL COMPETENCES TRAINING IN THE CONTEMPORARY ROMANIAN MEDICAL SCHOOL

Gabriela-Mariana Luca

Assoc. Prof., PhD, “Victor Babeş” University of Timişoara ..... 122

## AT THE BEGINNINGS OF THE CHILDREN’S LITERATURE: ORBIS PICTUS OR ABOUT THE FIRST ILLUSTRATED ENCYCLOPEDIA FOR CHILDREN IN THE HISTORY OF LITERATURE

Mircea Breaz

Assoc. Prof., PhD, “Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca ..... 128

## OVERVIEW ON RECENT ANGLICISMS IN ITALIAN AND ROMANIAN

Mirela Aioane

Assoc. Prof., PhD., “Al. Ioan Cuza” University of Iaşi ..... 137

## MARGINAL DISCOURSES IN THE WORK OF TONI MORRISON

Irina Toma

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti..... 145



# Franz Kafka, "THE METAMORPHOSIS" – EXPRESSION OF THE RELATION BETWEEN ANTROPOLOGY AND HEALTH

Clementina Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, „Lucian Blaga” University of Sibiu ..... 153

## THE APPROXIMATE MAN: A MASTERPIECE

Ion Popescu-Brădiceni

Assoc. Prof. PhD, „Constantin Brâncuși” University of Târgu-Jiu ..... 158

## MIRCEA ELIADE. THE FOLKLORE AND THE SUBSTANCE OF REALITY

Rodica Brad

Assoc. Prof., PhD, „Lucian Blaga” University of Sibiu..... 166

## SILENCE IN DIDACTICAL COMMUNICATION. NECESSITY AND MEANINGS

Larisa Ileana Casangiu, Adriana Olaru

Assoc. Prof., PhD, Ovidius University of Constanța; Teacher, National College Emil Racoviță ..... 174

## TRANS-MODERNISM – A NEW LITERARY CURRENT

Ion Popescu-Brădiceni

Assoc. Prof. PhD, „Constantin Brâncuși” University of Târgu-Jiu ..... 186

## THE STATUETTES OF THE CULTURE GÂRLA MARE-CÂRNA: AN EXCEPTIONAL SMALL SCULPTURE IN LATE BRONZE AGE ON THE TERRITORY OF ROMANIA

Ioana-Iulia Olaru

Senior Lecturer, PhD., G. Enescu University of Iași..... 195

## THE PROPER NAMES IN THE NOVELS OF GHEORGHE CRĂCIUN

Mihai Ignat

Senior Lecturer, PhD, „Transilvania” University of Brașov ..... 201

## THE CHRONOTOPE: THE ROAD TO SEMANTIC COMPLETION

Alina Buzatu

Senior Lecturer, PhD. „Ovidius” University of Constanța ..... 208

## THE AFFECTIVE – TEMPERAMENTAL PARADYGM AND THE OPTIMISATION OF THE TEACHING/LEARNING PROCESS OF ROMANIAN AS A FOREIGN LANGUAGE

Ludmila Braniște

Senior Lecturer, PhD., „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași ..... 214

## 'DANCE DANCE DANCE', A METAPHOR FOR SELF-DISCOVERY

Andreea Iliescu

Senior Lecturer, PhD., University of Craiova..... 222

## AUTOUR DU CONCEPT DE SYMBOLE

Daniela Mirea

Senior Lecturer, PhD., Military Technical Academy..... 229

## THE RUSSIAN ORTHODOX CHURCH FROM TSAR NICHOLAS II TO THE BOLSHEVIK REGIME

Claudiu Cotan

Senior Lecturer, PhD., „Ovidius” University of Constanța ..... 238

## THE MEDICAL LANGUAGE AND ITS DIFFICULTIES OF UNDERSTANDING AND RECEIVING BY FOREIGN STUDENTS

Cristina-Eugenia Burtea-Cioroianu

Senior Lecturer PhD, University of Craiova..... 249

## THE ROLE OF APPLIED EXERCISES IN STIMULATING TEACHING ACTIVITIES WITH MEDICAL STUDENTS

Maria Dorina Pașca

Senior Lecturer, PhD., UMF Târgu Mureș ..... 256

## NOAPTEA DE SÂNZIENE. THE EXIT FROM LEVIATHAN

Lăcrămioara Berechet

Senior Lecturer, PhD., „Ovidius” University of Constanța ..... 264

## CRITICAL DISCOURSE AND "CANONICAL" IRREVERENCE - STEFAN AGOPIAN IN THE "DIALOGUE" OF THE CRITICS

Laurențiu Ichim

Lecturer, PhD., „Dunărea de Jos” University of Galați..... 275

## THE EVALUTION OF SCHOOL PERFORMANCES – ESSENTIAL COMPONENT OF THE DIDACTIC PROCESS

Claudia Pop

Lecturer, PhD., University of Oradea ..... 283

## TEACHING LISTENING SKILLS: A PSYCHOLOGICAL PERSPECTIVE

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest ..... 291

## WILLIAM HOLMAN HUNT'S EKPHRASTIC APPROACHES OF SHAKESPEARE

Lavinia Hulea

Lecturer, PhD., University of Petroșani..... 296

## LE SYMBOLE TRANSCULTUREL DU MIROIR CHEZ NANCY HUSTON

Aliteea-Bianca Turtureanu

Lecturer, PhD., Tehnical University of Cluj-Napoca ..... 305

## FASHION, FASHIONIST, FAȘIONABIL OR „A FI LA MODĂ”

Mihaela Hriban

Lecturer, PhD., „Vasile Alecsandri” University of Bacău ..... 312

## THE LANGUAGE OF SPORT. TERMINOLOGICAL EVOLUTION VS INVOLUTION

Hriban Mihaela

Lecturer, PhD., „Vasile Alecsandri” University of Bacău ..... 317

## A SHORT HISTORY OF GASTRONOMIC LITERATURE

Nagy Imola Katalin

Lecturer, PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureș ..... 323

## “I COMPOSE MYSELF”: IDENTITY AND OLFACTORY IMAGERY IN MARGARET ATWOOD’S THE HANDMAID’S TALE

Adela Livia Catană

Assist., PhD., Military Technical Academy, Bucharest ..... 335

## ROMANIAN MEDICAL TERMS: CLASSIFICATION AND STRUCTURE

Simona Nicoleta Staicu

Assist. Prof. PhD. „Victor Babeș” University of Timișoara ..... 343

## ALEXANDRU GEORGE AND “ALTE PETRECERI ALE MINȚII”

Carmen Elena Florea

PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș ..... 349

## LE CINEMA CONTEMPORAIN – LA « SCENE » MODERNE DES PERSONNAGES CLASSIQUES DE JEAN-BAPTISTE POQUELIN (DIT MOLIERE)

Ana-Elena Costandache

Assist., PhD., „Dunărea de Jos” University of Galați ..... 358

LA COMEDIE FRANÇAISE AU XVII<sup>E</sup> SIECLE

Bianca Ileana Nedeea Geman

Assist., PhD., Tehnical University of Bucharest ..... 366

## NARCOPOLIS: THE SECRET LIFE OF OPIUM IN THE CITY

Roxana Elena Doncu

Assist., PhD., “Carol Davila” University of Bucharest ..... 375

## TITUS ANDRONICUS : REVENGE IN BLACK AND WHITE

Liliana Tronea-Ghidel

Asist., PhD., University of Craiova..... 385

## A THEORETICAL FRAMEWORK FOR THE CRITICAL ANALYSIS OF IDEOLOGICALLY DRIVEN DISCOURSES

Isabela Anda Dragomir

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu..... 393

## PAREMIOLOGY IN LITERATURE. THE USE OF PROVERBS IN

## DON QUIXOTE

Alin Titi Călin

PhD. Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași ..... 403

## SCHOOL AND STUDY IN THE HISTORICAL BANAT

## 1864-1918

Ionela Simona Angheloni

PhD Student, West University of Timișoara..... 408

## LA LANGUE DANS "A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU" DE MARCEL PROUST

Anca Lungu Gavril

PhD. Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași ..... 418

## OBSESSIVE FORMS OF JEALOUSY IN THE NOVEL "IOANA"

Adelina Lascu (Beldugan)

Phd Student, University of Pitești ..... 432

## THANATIC OBSESSION IN THE „FRAGMENTS" OF ANTON HOLBAN

Adelina Lascu(Beldugan)

Phd Student, University of Pitești ..... 438

## EUROPEAN IDENTITY AT BORDERS – THE METAMORPHOSIS OF IDENTITY

Ana-Maria Baci

PhD. Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia ..... 447

## A CENTURY SINCE THE BIRTH OF FOLKLORIST AND PROSE WRITER OVIDIU BÎRLEA

Tarko Iulia Mirela

PhD. Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia..... 455

## LIVIU RUSU – THE LOGIC OF BEAUTY

Aurora Gheorghița

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș..... 461

## CULTURAL PLURALISM RAISED AT THE RANK OF "ART" BY DIMITRIE CAAIR IN "ISTORIA IEROGLIFICĂ"

Onița Burdeț

PhD. Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca ..... 467

## THE CHARACTERIZATION OF EXCLAMATIVE CLAUSES: PRESUPPOSITION, NEGATION, AND QUESTION-ANSWER PAIR

Zoe-Larisa Bădoiu

PhD. Student, "Transilvania" University of Brașov ..... 477

## THE SUBJECTIVE STRUCTURING AND DESTRUCTURING OF THE CHILD

Emanuela Apostol

PhD. Student, „Ion Creangă” University of Chișinău..... 484

## THE RELIGIOUS BEHAVIOR, BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

Iulia Marti

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș..... 490

## ETNOGRAPHY AND FOLKLOR IN THE WORKS OF DIMITRIE CANTEMIR

Rareș Sorin Șopterean

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș..... 498

## ARISTOTEL ȘI RUMEGĂTOARELE – INOROGI ȘI RINOCERI ÎNTRE-VĂZUȚI PRIN OGLINZI PARALELE

## MARIN PEDA – INTRUSUL, ALBERT CAMUS - STRĂINUL

## RĂSPUNSURI ȘI ÎNTREBĂRI, ÎNCERCĂRI DE RE-DE-FINIRE PRIN DIFERENȚA SPECIFICĂ

Diana Sofian

PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași ..... 506

## ADAM AND LILITH, A NONCONFORMIST COUPLE. FROM THE RELIGIOUS SINCRETISM, TO THE DEMONOLOGICAL IMAGINARY

Petru Adrian Danciu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University Alba-Iulia ..... 514

## ENSEIGNANTS EN PROIE A LA VIOLENCE. QUATRE CAS LITTÉRAIRES

Emanuel Turc

PhD, „Babeș-Bolyai ” University of Cluj-Napoca ..... 527

## FICTIONALIZING TERRORISM

Gabriela-Alexandra Banica

PhD., University of Bucharest ..... 538

## HISTORICAL SURVEY OF SHIPBUILDING AND SHIPPING

Anca Trișcă Ionescu, Daniel Ionescu

PhD. Student, University of Galați; PhD. Student, University of Galați ..... 545

## HENRI BERGSON, THE HUMOR AND THE THEORY OF INCONGRUENCE

Miruna Iacob

PhD. Student, "Transilvania" University of Brașov ..... 554

## IAȘI 1978 – A LANDMARK OF ROMANIAN POST-WAR POETRY

Maria-Lucreția Sturtzu

PhD. Student, "Petru Maior" University, Târgu-Mureș ..... 560

## HIPSTER TRANSLATIONS IN OUR "GLOBAL VILLAGE"

Puskás-Bajkó Albina

PhD. Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș ..... 567

## REVELATION AND APOCATASTAZE IN A WOMAN FOR APOCALYPSE, BY VINTILĂ HORIA

Liliana Floria (Danciu)

PhD. Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia ..... 574

## TUDOR ARGHEZI'S INFLUENCE IN EUGEN IONESCU'S WORK

Iulia Luca

PhD Student - „Petru Maior” University of Tg. Mureș ..... 584

## THE PHENOMENA OF LENT IN ROMANIA NOWADAYS

Bianca Teodorescu

PhD Student, University of Craiova ..... 592

## VASILE ALECSANDRI – A MINSTREL OF "OLD SONGS" AND FANTASY

Mihaela - Gabriela Păun

PhD. Student, University of Bucharest ..... 598

## AN IDENTITARY DISCOURSE OF PERIPHERY: "ISTANBUL. MEMORIES AND THE CITY" BY ORHAN PAMUK

Cristina Stan

PhD. Student, „Dunărea de Jos” University of Galați ..... 607

## TRAIAN ȘTEF OR THE DISCOURSE OF TENDERNESS

Mihók-Géczi Tamás

PhD. Student, "Petru Maior" University of Târgu Mureș ..... 614

MIRCEA NEDELICIU, "AVENTURI ÎNTR-O CURTE INTERIOARĂ" – THE SEARCH FOR THE SELF IN A DESTRUCTURED WORLD

Gabriela Anamaria Gâlea

PhD, Universitatea "1 Decembrie 1918" Alba-Iulia ..... 619

WAYS OF DISCOURSE IMPERSONALIZATION IN THE CASE OF ALEXANDRU PHILIPPIDE

Gabriela Crăciun (Buican)

PhD. Student, University of Pitești..... 627

MORPHOLOGICAL AND SYNTACTICAL FEATURES OF ESP

Anca Trișcă (Ionescu), Daniel Ionescu

PhD. Student, University of Galați; PhD, University of Galați ..... 631

POISONS IN CONAN DOYLE'S ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES

Oana Mureșan

PhD., „Iuliu Hațieganu” University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca ..... 640

THE MATERNAL PERSPECTIVE IN THE NOVEL „OCHII MAICII DOMNULUI”

Alina Maria Nechita

PhD. Student, Tehnical University of Cluj-Napoca..... 651

PETRE PANDREA AND HIS EXPERIENCE IN ROMANIAN COMMUNIST PRISONS

AS REFLECTED IN HIS WORKS

Ana-Gabriela Pop

PhD. Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș ..... 656

IOAN RADIN PEIANOV – TRANSLATOR

Emanuela Patrichi

PhD student., „Petru Maior” University of Târgu Mureș ..... 662

FEMINIE FIGURES IN VASILE VOICULESCU'S SHORT-STORIES

Iuliana Voroneanu

PhD., „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia ..... 672

POLISH REVIEWS OF THE NOVEL "MAITREYI"

Magdalena Filary

PhD., University of Craiova ..... 679

INTERSEXUAL DISGUISE AND METAMORPHOSIS IN THE TALE "ILEANA SINZIANA"

Carmen Ioana Popa

PhD. Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia ..... 685



## THE RESISTANCE THROUGH CULTURE: MYTH AND REALITY

Alexandra Zotescu

PhD. Student, "Transilvania" University of Braşov..... 691

## ION VLASIU – THE NOVEL "WE LEFT THE VILLAGE"

Delia-Maria Răuța-Roșca

PhD. Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş..... 699

## THE TOPOS – THE DESINTEGRATOR AGENT IN THE REBRENIAN NOVEL

Florentina Gabriela Stroe (Didin)

PhD. Student, University of Piteşti..... 705

## THE DEATH UTOPIA IN LIVIU REBREANU'S NOVELS

Florentina Gabriela Stroe (Didin)

PhD Student, University of Piteşti..... 711

## TEACHING „SPACE” CONCEPT IN THE LITERATURE FIELD THROUGH INCLUSIVE PERSPECTIVE

Georgiana Argăseală

PhD. Student, "Transilvania" University of Brasov ..... 716

## TYPOLOGIES OF INTIMISM AND DEGRADATION IN ROMANIAN INTERWAR LITERATURE

Dora Deniforescu

PhD, "Transilvania" University of Braşov ..... 720

## TRAIAN GHERMAN – ETHNOGRAPHER AND FOLKLORIST

Aurelia Mariana Mărginean Neagoie

PhD., „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia..... 726

## ZOGRU – THE INITIATING JOURNEY

Florina Cotoară (Moldovan)

PhD. Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş ..... 734

## TRISTAN TZARA AND THE PERSPECTIVES OF DISCOVERING THE POETIC SELF

Daniel Voicu

PhD. Student, "Transilvania" University of Braşov ..... 740

## THE SEDUCTION OF THE MATEIN LANGUAGE

Dana Nicoleta Popescu

Ph.D, Researcher, „Titu Maiorescu” Institute of Timișoara..... 743

## PAUL GOMA: LA DÉSACRALISATION DE L'HISTOIRE ET LA RÉHABILITATION DE LA FINITUDE. BONIFACIA

Mariana Pasincovski

PhD, Indep. Reseacher ..... 749

## EDUCATIONAL ASPECTS RELATED TO FIGHTING OBESITY AT PUPILS

Ramona Vlad

DMD, MA, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş ..... 755

## PSYCHOLOGICAL APPROACHES TO JEWISH SELF IN ROTH'S FICTIONALITY: A CINEMATIC REPRESENTATION OF SUBJECTIVITY

Majid Shirvani, Cristina-Georgiana Voicu

MA, Lorestan University, Khorramabad, IRAN, Former Post-PhD Fellow, Romanian Academy, Iaşi Branch, ROMANIA ..... 759

## FACTORS THAT CONTRIBUTE TO THE DEVELOPMENT OF THE PUPILS' CREATIVE POTENTIAL

Ramona Vlad

DMD, MA, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş ..... 766

## L'ÉCRITURE EPISTOLAIRE DE GABRIELLE ROY. UNE ÉTUDE DU PARATEXTE DE L'ŒUVRE

Veronica Ilaş

PhD., "Ştefan cel Mare" University of Suceava ..... 772

## THE ADHERENCE-RELATEME OF THE ROMANIAN PROPER ADJECTIVES

Diana-Maria Roman

PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca ..... 782

## THE CONTENT AND EXPRESSION OF THE GENDER OF THE ROMANIAN CARDINAL NUMERAL

Diana-Maria Roman

PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca ..... 793

## THE GEOGRAPHY OF IMAGINARY IN FĂNUŞ NEAGU'S SHORT STORIES

Gabriela Ciobanu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi ..... 803

## POVARA CRUCII (THE BURDEN OF THE CROSS) – DEATH AND REBIRTH IN ŞTEFAN PETICĂ POETRY

Cristina Ciobanu

PhD, Teacher at "Costache Negri" National College, Galaţi ..... 808

## GENDER AND ITS IMPACT ON LANGUAGE

Ioana Boştenaru

MA Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca ..... 815

## LE CHAMP SEMANTIQUE DU MOT CHIEN

Adela-Marinela STANCU

Université de Craiova ..... 826

## CULIANU'S EMERALD GAME. AN ENIGMA IN THE LIBRARY

Adriana Dana Listes Pop

PhD ..... 842

## THE PARTIZAN DISCOURSE OF SCHOOL POETRY IN THE CEASESCU ERA

Cosmina Cristescu

PhD, "Transilvania" University of Braşov ..... 850

## EROTIC BILDUNGSROMAN, IN FĂNUŞ NEAGU'S SHORT STORIES

Ana Maria Olaru (Ticu)

PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava ..... 857

## VALERIU ANANIA: FROM BEYOND THE WATERS. DIARY PAGES, CHRONICLES, ATTITUDES

Doina Pologea Berceanu

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş ..... 862

## MEDIEVAL ISLAMIC MEDICINE

Assistant Lecturer, Liliana Florina Andronache, Ph.D., University of Medicine and Pharmacy "Carol Davila" Bucharest, 8 Eroilor Sanitari, district 5, Bucharest; Lecturer Cristina Veronica Andreescu, Ph.D., University of Medicine and Pharmacy "Carol Davila" Bucharest, 8 Eroilor Sanitari, district 5, Bucharest ..... 869

## TWO PORTRAITS

Radu Mirela, PhD. Lecturer, Faculty of Medicine, "Titu Maiorescu" University, Bucharest, 67A Gheorghe Petraşcu, district 3, Bucharest, Romania; Stoica Diana, PhD. Assistant, Politehnica University of Bucharest, 164 Ion Mihalache, district 1, Bucharest, Romania ..... 875

## WAR AND THOUGHTS

Odette Arhip

Prof., PhD., Ecological University of Bucharest

*Abstract. The personal experience of war and being involved in combat have influenced Camil Petrescu's style and narrative perspective. Myths and archetypes may be perceived and they represent our starting point for interpretations. War is a tough episode in everybody's life and the psychological scars live persistently building an almost apocalyptic mythological background. The author's personality and vision are mirrored in remarkable figures of speech appearing paradoxically at a devotee of literary conviction that writing have to be only simple and disciplined. He modernized the novelistic techniques in Romanian literature.*

*Keywords: war, style, narrative perspective, psychology, history.*

Momentele istorice remarcabile ale unei națiuni sunt dintotdeauna surse de inspirație, dar, atunci când slujesc curente literare ori ideologii estetice inovatoare, produc un efect care zguduie mediocritatea și ridicolul așa cum sunt percepute aceste concepte de Mircea Eliade: „Orice act care nu e ridicol e caduc... e un act mort.”<sup>1</sup> În acest mod, suferința psihică și fizică a războiului îl determină pe romancierul Camil Petrescu să prezinte viața artificială, factice și inutilă din *prima linie* a morții și a lucidității. Într-o modalitate inegalabilă, autorul propune o *cunoaștere gordianică* a unei experiențe de viață la limită.<sup>2</sup>

Scriitorul a cunoscut personal ororile frontului, fiind înrolat ca sublocotenent în primăvara anului 1916. Faptul este consemnat atât în capitolul *La Piatra Craiului* din romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, cât și în jurnalul de front. Nu se poate ignora un amănunt aparte și anume că evenimentul a prilejuit și un moment insolit de înfruntare, deoarece, printre adversari, se număra încă tânărul Erwin Rommel, vestitul feldmareșal al Germaniei, supranumit *vulpea deșertului* în urma campaniei militare din Africa de Nord în timpul celui de-al II-lea Război Mondial. Debutul militar al renumitului strateg german a avut loc în Marele Război, mai exact pe frontul din Franța și din România.

În ceea ce îl privește pe Camil Petrescu, acesta a fost rănit, a făcut stagiul într-un spital militar, fiind luat prizonier de maghiari, dar explozia unui obuz (în confruntarea de la Oituz) i-a afectat grav auzul, nemaiputând auzi cu o ureche toată viața – iată mărturia sa din *Note zilnice*: „Surzenia m-a epuizat, m-a intoxicat, m-a neurastenizat. Trebuie să fac eforturi ucigătoare pentru lucruri pe care cei normali le fac firesc (...) Sunt exclus de la toate posibilitățile vieții. Ca să merg

<sup>1</sup> Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, Editura Univers, București, 1991, p. 19.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 142.

pe stradă trebuie să cheltuiesc un capital de energie și de atenție cu care alții pot ceti un volum. Aici unde totul se aranjează «în șoaptă» eu rămân vecinic absent.”<sup>3</sup>

Experiența războiului, precum și alte episoade din viața personală și-au pus amprenta asupra operei, fapt recunoscut chiar de către Camil Petrescu. În interviul acordat lui Eugen Jebeleanu, apărut în *România literară* la începutul anului 1933, cu puțin timp înainte de lansarea pe piață a romanului *Patul lui Procust*, scriitorul își atenționează cititorii că există aici două personaje foarte diferite unul de celălalt, dar care oglindesc propria-i personalitate.<sup>4</sup> Înainte de confesiunea din interviu și mult mai devreme decât observațiile lui Călinescu din *Istoria...* sa, procedeul fusese remarcat de abilul Șerban Cioculescu. Motivația dată de cel ce semna *Cronica literară* la ziarul *Adevărul* consta în individualism – impresie pe care Camil Petrescu o producea tuturor confrăților săi literari: „Individualist fără scăpare, d. Camil Petrescu nu poate crea, în ordine masculină, decât bărbați după chipul și asemănarea sa, iar în ordine feminină decât femei instinctive și slabe, dacă facem o excepție pentru Ecaterina Boiu (Ioana Boiu, sic!), eroina din *Suflete tari*, care nu e altceva decât o replică feminină a prototipului său masculin”.<sup>5</sup>

Astfel marcat de elemente și evenimente autobiografice, scriitorul revine asupra acestora și este convins că și caracterele din ficțiunile sale trebuie să fie pe măsură. În consecință, personajele din romane și piese de teatru sunt personalități puternice, cu o bogată viață interioară. E o afirmație de acum banală, pe care însuși autorul a sublimat-o în interviul *O oră cu Camil Petrescu*, acordat lui Matei Alexandrescu și publicat în *Facla*, nr. 738 din 17 iulie 1932. „Romanul nu poate fi decât o întâmplare cu oameni excepționali. Ciocnirile între cotigi n-au nici o importanță; cele dintre mașini mari, dintre locomotive, zguduie.”<sup>6</sup> De actualitate aici nu e ce spune cel interviuat, ci cum o spune, într-un limbaj deopotrivă alegoric și metonimic. Așadar, ciocniri între mașini mari sau locomotive. Acestea sunt cele care contează! Așa se explică de ce Fred Vasilescu se află mai tot timpul la volanul unui bolid sau la bordul unui avion supraîncărcat cu benzină! Animator al aviației și automobilismului, Camil Petrescu transferă propriile pasiuni eroului său. Există, după cum remarcă Maria Vodă Căpușan o poetică a numerelor mari, ca și imagini ale mașinismului în textele camilpetresciene: „Insolită aici (în piesa *Suflete tari*, de pildă) într-o lume de texte citite și trăite, imaginea mașinismului; dar ea o luminează pe cea precedentă.”<sup>7</sup> Ca un excurs, credem că replica lui Andrei Pietraru, citată de criticul clujean (Cu o semnătură se realizează destinul unui om, cu un ac întors poți porni prin toate roțile și nicovalele dintr-o uzină...”<sup>8</sup>), s-ar fi pretat la o succintă comparație cu pictura lui Fernand Léger, în care oamenii apar reprezentați prin pârgii, scripeți și roți dințate. Din nou, elemente ale biograficului încep să interfereze creația pentru că în *Ultima noapte...* zgomotul produs de obuzele Marelui Război este asemuit cu o ciocnire între locomotive; „în clipa asta am avut impresia că s-au ciocnit două locomotive, cu un zgomot de iad, și am văzut cele două căruțe crescute într-un munte de fum. Orișan trebuie să fi fost făcut praf, cu oamenii lui cu tot.”<sup>9</sup> Și tocmai aceste zgomote au provocat, pe front, surditatea combatantului, infirmitate frustrantă ce a făcut din Camil Petrescu un retractil în societate. O atare fascinație a masivității și mașinismului devine congruentă cu una din imaginile

<sup>3</sup> Apud Cristian Arhip, *Altfel despre Camil Petrescu*, Editura Junimea, Iași, 2009, p. 20.

<sup>4</sup> Cf. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Editura Minerva, București, 1985, p. 403.

<sup>5</sup> Șerban Cioculescu, *Cronică literară*, în *Adevărul*, an 43, nr. 14386, 18 noiembrie 1930, pp. 1-2, apud Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, Editura Minerva, București, 1982 p. 354.

<sup>6</sup> Apud, op. cit. p. 410.

<sup>7</sup> Maria Vodă Căpușan, *Camil Petrescu – Realia*, Editura Cartea Românească, București, 1988, p. 82

<sup>8</sup> Camil Petrescu, *Suflete tari*, în *Teatru*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981, p. 82

<sup>9</sup> Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, în *Opere* vol. al II-lea, ed. de Al. Rosetti și Liviu Călin, Editura Minerva, București, 1979, p. 275.

care l-au frământat pe scriitor de-a lungul vieții: „Dealtfel, și ca literatură imaginea trenului deraia din cauza omizilor nu m-a părăsit. Tren deraia din cauza omizilor.”<sup>10</sup>

Combatant activ, Camil Petrescu redă realist și uman viața militarilor derutați, înfricoșați, chiar confuzați – așa cum au procedat și Stendhal (*Roșu și negru*), E. Maria Remarque (*Pe frontul de vest nimic nou*, *Obeliscul negru*) ori Tolstoi (*Război și pace*) – indiferent de apartenența la o tabără sau alta, așa sunt cu toții acești bărbați ajunși la un pas de moarte. Oamenii sunt surprinși mai mult în activități zilnice banale, rutinante, deloc eroice, lipsite de reveria sacrificiului suprem, patriotic. De asemenea, intelectualul lucid deconstruiește părerile generale prin tonul ironic și amar adoptat pentru a descrie superficialitatea infrastructurii militare: „Zece porci ți-gănești, cu boturi puternice, ar fi rămat, într-o jumătate de zi, toate întăriturile de pe valea Prahovei cu rețele de sârmă și cu gropi de lupi cu tot.” Se poate identifica, în pasajul anterior, o hiperbolă fără echivoc – așadar, o figură de stil la anticalofilul Camil Petrescu care oferă, cu toate acestea, des stimuli expresivi ce mențin trează atenția receptivă și pe cea interpretativă. Pentru a fi mai convingătoare, subliniem că aspectul nu este singular. În *Patul lui Procust* tot percepția scriitorului exagerează: „E în mine o lămurire mare și egală ca într-o sală vastă de muzeu.”<sup>11</sup> Camil Petrescu era conștient de rolul său inovator, iar numeroasele fragmente adăugate impun evident cititorului a nu mai lăsa interpretarea la un prim nivel de lectură, anume în impas și diletantism. Se mizează pe jocul contrapunctic dintre ficțiune și realitate.

Și, în acest context, se poate trasa o paralelă cu viața și creația lui Cezar Petrescu, alt scriitor (și ziarist) român care a scris despre Primul Război Mondial, dar într-o cheie neveridică, într-un, tematic și stilistic analizând, cerc vicios al destinului colectiv și individual tragic. Cezar Petrescu nu a fost pe front (din reale motive medicale) și s-a bazat pe relatările celor care au luptat efectiv. Convingerea că ar putea reda evenimentul nu se sprijină pe temeiul ficționalității și pe acela al imaginației, ci pe unul mai mult decât discutabil – „Am scris *Ochii strigoiului* și nu a trebuit să fiu strigoi.”<sup>12</sup> Scriitorul este convins că, în tânărul avocat Radu Comșa, întors desfigurat, cu cicatrice pe față din miezul conflictului armat, trăiește orice bărbat care a fost prezent în ceea ce el considera că ar fi constituit o luptă pentru a oferi lumii o schimbare în bine. *Întunecare* a fost supralicitat de către unii dintre marii critici care s-au pronunțat nejustificat de laudativ. Astfel, Perspessicius aprecia: „Dacă se poate vorbi de un roman, nu atât rechizitoriu, dar icoană a războiului nostru, cu toate stările lui de suflet, de variații ale societății, cu perversități sau eroisme anonime ale neamului nostru, este, desigur, vastul roman *Întunecare* al domnului Cezar Petrescu”.<sup>13</sup> În schimb, G. Călinescu a diagnosticat corect opera în cauză ca una mediocră și superficială. *Întunecare* a încercat să surprindă elanul, entuziasmul poporului vibrând la gândul unei Româнии mari, reîntregite, dar și deziluzia cumplită a aceleiași populații confruntate cu tare sociale fără leac, mai dureroase după finalul apoteotic – *Întunecare* este, totuși, cu minusuri, cu plusuri, un roman-frescă de referință.

Revenind la *Ultima noapte...* odată declanșat războiul, eroul se află în fața unei realități explozive controlate de figura legendară și controversată a lui Ares. Modalitatea de reprezentare se poate asocia cu cea apocaliptică a unui om depășit de miza supraviețuirii. Ares se numără printre cei doisprezece mari zei ai Olimpului și este fiul lui Zeus și al Herei, reprezentând deseori aspectul fizic, violent și neîmblânzit al războiului, în contrast cu sora sa, Atena, ale cărei funcții ca zeiță a înțelepciunii includ strategia militară și capacitatea de a administra cu succes o armată. Grecii

<sup>10</sup> Camil Petrescu, *Note zilnice*, Editura Cartea Românească, București, 1975, p. 39.

<sup>11</sup> Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Editura Minerva, București, 1982, p. 65.

<sup>12</sup> <http://jurnalul.ro/stiri/observator/intunecare-un-roman-al-suferintei-iremediabile-555520.html>, accesat 18.06.2017

<sup>13</sup> Perspessicius, *Mențiuni critice*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1929, p.36.

aveau o atitudine ambivalentă față de Ares sau Marte: deși întruchipa bravura și puterea fizică, ambele indispensabile succesului în război, el era, totuși, o forță periculoasă. De altfel, era disprețuit de părinții săi și de către ceilalți zei, mai ales de sora sa, din cauza caracterului său violent, sângeros. “Cel mai odios dintre Nemuritori”, cum era caracterizat de tatăl său și ca un “turbat” și un “smintit” de mamă, nu excelează în strategie, dar se laudă cu masacrare provocate și se hrănește cu sângele oamenilor, așa cum preciza Eschil.<sup>14</sup> De aceea, în numeroasele mituri legate de numele lui, zeul apare adesea înfrânt, deși era simbolul forței războinice, brutale. Aproape toate reprezentările figurative sunt complet negre, ceea ce permite o pură speculație – asocierea cu termenul *noapte* ce apare în titlul romanului. Dar nu numai. Pe front, cromatica funestă e frecventă: noaptea ascunde prăpăstii ale morții, scene de bestialitate, iar serile sunt „de cenușă oarbă”<sup>15</sup> etc. Ne îngăduim să semnălăm din nou plasticitatea sintagmei, insolit un fel de superlativ absolut stilistic și, totodată, o personificare a morții. Gama lexicală e frapant bacoviană. În mintea cititorului, conotațiile distructive se asociază cu apariția celor patru cavaleri ai Apocalipsei dintre care unul este chiar moartea. De asemenea, secvența semnalată anterior poate fi pusă în oglindă cu incipitul din *Noapte de decembrie* a lui Macedonski: “...și focul sub vatră se stinge scrumit.”<sup>16</sup> Cenușa fără scânteie, oarbă, conotează lipsa de inspirație dublată de cea epistemică, deoarece ochiul este un simbol al cunoașterii. La Camil Petrescu, *cenușa oarbă* punctează și criza erotică. Prin răscol, să ne amintim că, în lirica blagiană, o cenușă cu scântei marchează plenitudinea iubirii (*Tămâie și fulgi*). Dincolo de aceste obsevații colaterale, trebuie amintită interpretarea interesantă a culorii negre ca un simbol al nonmanifestului, iar albul, o reprezentare a manifestului, „respectiv, nemuritorul și muritorul, sinele și eul,”<sup>17</sup> Cultul lui Ares, amintit la începutul acestui alineat, își are originile în Thracia, fiind importat de greci și zeul a fost considerat și „un patimaș amator de aventuri erotice.”<sup>18</sup> De aceea, semnul lui Ares se așază peste ambele părți ale operei camilpetresciene.

De asemenea, eroul lui Camil Petrescu percepe, în principal în baza impresiilor proprii ale scriitorului, întreg arsenalul pus în mișcare în slujba zeului Ares ca pe o uriașă reptilă, tocmai cea care își petrece jumătate din viață sub pământ, aproape de tărâmul lui Hades. Astfel, în paginile romanului, vuietul obuzelor îi amintește de șuieratul unui șarpe de fier, în timp ce gloanțele care lovesc malul de pământ din fața tranșeele seamănă cu mușcăturile fatale ale șarpelui. Adecvarea discursului narativ la evenimentul concret lasă loc incursiunilor mitice. În mijlocul bătăliei, ca și în proximitatea șarpelui, orice erou simte învăluirile Tanatosului. Păstrând proporțiile, aureola mitică a reptilei malefice se insinuează și în alte romane având ca problematică esențială războiul și repercusiunile sale; ne gândim, bunăoară, la *Balaurul Hortensiei* Papadat-Bengescu, dar și la *Oamenii mării sale*, ultimul volum al trilogiei *Frații Jderi* de M. Sadoveanu. Oștirea otomană care invadează Moldova este comparată de romancier cu un balaur, voievodul Ștefan fiind considerat arhanghelul Mihail care are misiunea sacră de a străpunge „fiara ismailiteană”. De altfel, Origene a confirmat identitatea balaurului cu șarpele, ca simbol demoniac, în legătură cu *Psalmul* 73. Capetele de balaur sau șerpini striviți reprezintă biruința lui Hristos asupra răului. Zoomorfismul apare nonechivoc în poezia *Patul lui Procust*. Autoportretul lui Ladima conține vădite tușe ofidiene: „Hrăniți cu putrezime, de asemenea, / Se-ngrășe nufierii suavi și gemeni. / Eu, plin de bale și vâscos, greu lupt, / Alătura, din soare să mă-nfrupt.”<sup>19</sup> Unii au manifestat

<sup>14</sup> Jean Chevalier; Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Aremis, București, 1994, p. 138.

<sup>15</sup> Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura Minerva, București, 1985, p. 178.

<sup>16</sup> [https://ro.wikisource.org/wiki/Noapte\\_de\\_decembrie](https://ro.wikisource.org/wiki/Noapte_de_decembrie) accesat 12 mai 2017.

<sup>17</sup> René Guénon, *Simboluri ale științei sacre*, Editura Humanitas, București, 2008, p. 144.

<sup>18</sup> Victor, Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1995, p. 46.

<sup>19</sup> Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, ed. cit., p. 99.



reticență față de referirile la mit/mituri atunci când se interpretează și se comentează o creație. „...pentru mulți oameni, miturile se înfățișează doar ca niște ruine ale unei vechi fortărețe ridicate împotriva amenințării reprezentate de lumea reală sau ca niște năruite turnuri de comunicare cu supranaturalul.”<sup>20</sup> Dimpotrivă, în opinia noastră, credem că acest apel la semnificațiile mitice este pe deplin întemeiat, îmbogățind înțelesurile și supraviețuind tuturor epocilor istorice.

Includerea lui Ștefan Gheorghidiu în paradigma celor distruși de drama pasională pe care au trăit-o nu este exactă. Eroul din *Ultima noapte...* redevine tipul lucid și echilibrat cu care ne obișnuisem din primele pagini ale cărții, după ce traversează experiența definitivă a frontului. Războiul se mută în conștiința sa. Acesta este o dramă al cărei caracter cognitiv risipește suferințele malade provocate de iubire, gelozie și incertitudine. E greu să nu convii, alături de Al. Paleologu, că spiritului cavaleresc îi repugnă războiul, fără a refuza lupta. Cavalerul concepe erosul în sensul filozofiei eline, ca dragoste pentru un anume tip de creație sau ideal (ce nu exclude eternul feminin), intrând astfel în contradicție cu rigiditatea și anti-intelectualismul cazon. Nu-și sacrifică eroismul și caracterul combativ pe altarul zeului Marte, ci pentru salvagardarea propriilor idei. Pe o asemenea poziție se situează Ștefan Gheorghidiu, când comentează caustic strategia comandamentului armatei române sau când constată cu superioritate, că noțiunile sale de tactică și strategie militară coincid cu cele ale ofițerului german. Dezorganizarea și slaba înzestrare a armatei române, reprezentare ficțional, reflectă, fidel și lucid, situația reală - România venea după o victorie fără glorie în Războiul balcanic, euforia victoriei făcând să se treacă cu ușurință peste lipsurile manifestate în domeniul conducerii militare, organizării și instruirii trupelor și, mai ales, în acela al a înzestrării cu armament și tehnică de luptă moderne. Consecința, anume ocuparea a trei treimi din teritoriu de către inamic, a provocat luarea unor măsuri urgente, dar în al treisprezecelea ceas.

Cum am menționat deja, Ștefan Gheorghidiu este perfect conștient și convins de condiția precară a armatei române. Așa se explică că, în romanul *Ultima noapte...*, în plin război, eroul măcinat sufletește de incertitudinea fidelității soției, ridică în brațe un obuz neexplodat, spre groaza și uimirea camarazilor. Fie și în exterioritatea imediată, eroul simte nevoia să-și demonstreze sieși, printr-un resort compensatoriu, că raționamentul său este corect: și inamicul folosește muniție expirată. Gestul săvârșit e numai în aparență ostentativ: „Un obuz nu explodează. Din fanfaronadă, le declar camarazilor săcăiți că artileria ungurească e inofensivă și iau în brațe obuzul, ca să le arăt că are pulbere proastă. Toată lumea strigă speriată la mine... îl arunc jos, cum ai arunca, după ce ai privit-o, o sfecă... și îngheț și azi de nebunia mea, căci aruncat jos, izbindu-se, proiectilul putea face explozie.”<sup>21</sup>

Cel puțin o concluzie s-ar impune: coroborând o serie de texte, cu precădere din *Note zilnice*, *Ultima noapte ...* și *Patul lui Procust*, asistăm la organizarea unei rețele care cuprinde pe rând increatul, procesul în evoluție, creatul și inerentul sfârșit. În linii mari, aceasta este și prima etapă recomandată de Ch. Maeron într-un demers psihocritic: prin suprapunerea unor texte aparținând aceluiași autor apar, probabil involuntar, o serie de rețele asociative sau grupuri de imagini contigui obsedante.<sup>22</sup> Noutatea constă doar în intercalarea și aplicarea unor termeni fundamentali ai psihanalizei în corpusul de texte al autorului. Sinele (în care inconștientul coexistă cu conștiința) se închide către subconștientul creator (inconștient obiectivat prin situarea sub tutela aceleiași conștiințe) și, fără a ignora irizările imaginarului, se ajunge la individuație, deci ființă devenită sine însăși (sineificare), dacă opresiuni sociale sau carențe psihice nu acționează ca factori frenatori. Considerăm că aceasta este schema creativității lui Camil Petrescu (și, parțial, a

<sup>20</sup> Dan Grigorescu, *Mit și cultură*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr.3/1983, p. 54.

<sup>21</sup> Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, ed. cit., pp. 258-259

<sup>22</sup> Cf. Charles Maeron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnelle*, Editura José Corti, Paris, 1964, p. 32.

personalității sale!). Spre individuația scriitorului nu se poate ajunge decât pe cale empirică. În absolut e imposibil. Cine ar putea demonstra în ce constă conștiința pură, fenomenologică a „omului antitezelor”? Jung însuși va recunoaște că singurul element cognoscibil al sinelui ar fi eul, care nu îi este nici subordonat, nici atașat, ci gravitează în jurul său ca planetele în jurul Soarelui. Sinele nu poate dobândi decât statutul unei ipoteze, este un postulat transcendent verificabil prin cercetări psihologice, dar imposibil de demonstrat științific. Individuația își atinge scopul în momentul în care „intuiește” sinele ca pe ceva irațional. O dată ce am aprofundat o atare relație, pentru noi nu mai există nici o îndoială: „Tren deraiat din cauza omizilor” este o structură abisală în care personalitatea controversată a lui Camil Petrescu se simte învăluită, cauza fiind un joc reversibil între sine și individuație. Criza omului modern, temă dominantă la Camil Petrescu, este generată și de tragediile războiului (*cu moartea plutind în toate*) care subminează definitiv concepția absolutistă a eroilor săi.

## BIBLIOGRAPHY

- Arhip, Cristian, *Altfel despre Camil Petrescu*, Editura Junimea, 2009, Iași
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Areemis, București, 1994
- Cioculescu, Șerban, *Cronică literară*, în *Adevărul*, an 43, nr. 14386, 18 noiembrie 1930, pp. 1-2.
- Eliade, Mircea, *Drumul spre centru*, Editura Univers, București, 1991.
- Grigorescu, Dan, *Mit și cultură*, în *Revista de istorie și teorie literară*, nr.3/1983
- Guénon, René, *Simboluri ale științei sacre*, Editura Humanitas, București, 2008.
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1995
- Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Editura José Corti, Paris, 1964
- Perpessicius, *Mențiuni critice*, București, *Fundația pentru literatură și artă*, 1929
- Petrescu, Camil, *Note zilnice*, Editura Cartea Românească, București, 1975
- Petrescu, Camil, *Suflete tari*, în *Teatru*, vol. I, Editura Minerva, București, 1981
- Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Editura Minerva, București, 1985
- Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, Editura Minerva, București, 1982
- Vodă Căpușan, Maria, *Camil Petrescu – Realia*, Editura Cartea Românească, București, 1988
- [https://ro.wikisource.org/wiki/Noaptea\\_de\\_decembrie](https://ro.wikisource.org/wiki/Noaptea_de_decembrie) accesat 12 mai 2017.
- <http://jurnalul.ro/stiri/observator/intunecare-un-roman-al-suferintei-iremediabile-555520.html>, accesat 18.06.2017

## EVIL AND SELF

Alexandra Claudia Coroiu

Prof., PhD., „1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia

*Abstract: The Evil is trying to show us that our life is so fragile - we can not do anything about it - that it is not worthwhile for us, the mortals, to choose the hard life without the material pleasures that God asks for. We can instead opt for a rewarding life easy to achieve, if we agree to let ourselves be led by the Devil. In their weakness with which they are endowed, people sacrifice their God for nothing - this gesture embodies the last step of cruelty, an absolute mystery, if we try to ask ourselves and analyze this gesture. How do we sacrifice God? Given that this act eventually occurs, what is our purpose in the universe if we already sacrificed ALL we had? It exists in humans, like any other animal species a surplus of sick, degenerate, feeble, sufferers that do manage to devastate true values - a much more serious problem than primates.*

*The Devil must be feared because of his achievements over the ages, one of which is old age - which, instead of diminishing his abilities, has made them more and more powerful, becoming all-knowing, shrewd, attributes that allow him to pass through vicious circles that might distract him from trying to reach his goal. The poison that evil spreads in the world is much stronger when it does not directly kill, but when it succeeds in making us believe that because of it we live. By direct destruction of the individual would also destroy the evil within him, an act that leads to a gradual but sure decline in the lastness of the latter. Thus, the more destroying it haunts our life, the less we can recognize it, the more effective his actions seem, the less dangerous he may be, because we can no longer identify and circumvent him.*

*Keywords: existence, determination, devotement, trust, sacrifice*

Conceptul de „Rău” constituie o analogie permanentă cu morfeme din sfera „Diavolului”, astfel că în actualitate cele două lexeme își completează reciproc atât de intens particularitățile specifice, încât se recunoaște o contopire semantică a lor. Multitudinea studiilor efectuate până în prezent în domeniu, demonstrează că Răul în adevăratul sens al cuvântului nu există cu titlul cu care Binele există, cel dintâi nefiind decât o rea folosire a celui de-al doilea. Cercetătorii explică această chestiune drept un joc al disimulării, căci prin puterea sa de a înșela, Răul ne poate face să ne dorim un bine „mai bun” pe care ni-l înfățișează acesta, chiar dacă uneori nu este mai potrivit pentru noi decât cel vechi. Problema identificată și speculată că ar fi direct răspunzătoare de acest fenomen al conexiunii inpropriei apare în momentul în care ființa umană percepe gravitatea gesturilor sale, iar consecințele nu întârzie să apară. Acest Bine-Rău de fapt, ne aruncă în mrejele nedoritului, care reprezintă deraierea Binelui către neant. Odată fapta săvârșită, urmează o coborâre a spiralei care se îndreaptă spre Infern, și are drept țintă anularea interioară a muritorului.

Dacă încercăm să îi opunem Diavolului viclenia, subtilitatea și inteligența rea, riscăm să devenim noi înșine răi. Cu alte cuvinte, cu cât putem să fim mai puternici folosind ajutorul Diavolului – care nu contenește să ne ispitească și să ne ofere piste false de salvare – cu atât el va avea mai multe avantaje, țelul ultim al său fiind de a ne face asemenea lui. Realitatea este plină de răutatea care bântuie pretutindeni și singura modalitate de a fi izgonit este descoperirea Răului din noi înșine și anihilarea acestuia, înainte de a ne cuprinde și ultimul vlăstar neprihănit al vieții. Instanța malefică va încerca mereu să ne facă să ne abandonăm principiile morale considerate

sănătoase și va încerca să ne convingă să urmăm calea sa, demonstrându-ne că viața noastră este atât de fragilă – noi neputând să facem nimic în această privință – încât nu merită ca noi, muritorii, să alegem traiul greu, lipsit de plăceri materiale pe care Binele îl cere. Putem să optăm în schimb, pentru o viață plină de satisfacții ușor de obținut, dacă suntem de acord să ne lasăm conduși de către Diavol. El ne va ghida spre făgașul în care vom descoperi posibilitatea împlinirii tuturor dorințelor la care sufletul nostru râvnește.

Superfugiul utilizat adeseori de către Rău este acela de a convinge ființa umană că nu e direct răspunzătoare de faptele comise, că totul va rămâne un secret, dar prin săvârșirea acelei fapte va primi în schimb puterea pe care și-o dorește, putând astfel să guverneze Binele și Răul după voia lui, adică se va transforma în Dumnezeu însuși. Acest pact cu Diavolul constă în a câștiga lumea cu prețul plătit tot de către noi (de sufletul nostru, de umbra noastră, de libertatea noastră etc.) prin râvna de nestăvilit a omului pentru bogăție și putere. Cea mai amenințătoare formă de Rău este cea pe care noi nu o cunoaștem și nu o putem observa pentru a-i analiza substraturile. Dacă ni s-ar înfățișa nouă, apariția acestuia ne-ar înfricoșa mai puternic decât teama pe care o simțim în momentul în care săvârșim un păcat. În ipostaza în care omul ar putea „vedea” Răul, acesta ar fi mult mai circumspect, dar viclenia Diavolului se declară a fi neegalată, ținând cont de faptul că poate să se facă invizibil atunci când doar el se află în spatele faptelor noastre, iar noi nu îi simțim prezența. Dimpotrivă, poate susținem cu îngâmfare tot ceea ce am săvârșit pentru a ajunge la o asemenea performanță. Diavolul trebuie să fie temut datorită atuurilor sale pe care le-a obținut de-a lungul veacurilor, una dintre acestea fiind bătrânețea – care în loc să îi diminueze capacitățile, le-a sporit simțitor, devenind atotștiutor, șiret, atribute care îi permit să treacă prin diverse cercuri vicioase care l-ar putea distra din încercarea de a-și atinge țelul său. Otrava pe care Răul o răspândește în lume este mult mai puternică atunci când ea nu ucide în mod direct, ci atunci când reușește să ne facă să credem că datorită ei trăim. Prin distrugerea directă a individului s-ar distruge și Răul din interiorul lui, act ce are duce la o scădere treptată dar sigură a trăinicieii celui din urmă. Astfel, cu cât el ne bânuie mai distrugător viața, cu atât mai puțin îl putem recunoaște, cu cât faptele sale sunt mai eficiente, cu atât pare mai puțin primejdios, deoarece nu mai putem să îl identificăm și să îl ocolim.

Ființa umană este înger și fiară (pe rând fiecare), fiara constituind pentru înger un obstacol nedorit în drumul său spre atingerea scopului. Raporturile infinit ambigue ale fiarei și îngerului ne dovedesc că luând în calcul puritatea morală aproape inexistentă, impuritatea este ireparabilă sau definitivă, întâlnindu-se mai des decât cea dintâi. Corporalitatea este defavorabilitate și viața trupească este pur și simplu o negația care trebuie suprimată. Trupul este întruchiparea unei piedici fără de care sufletul ar exista mai intens.. În corpul lui de lut, spiritul se frânge încetul cu încetul, își suprimă existența în interiorul „carapacei” otrăvite, care în loc să își protejeze esența, modifică punctul acesteia de observare a lumii. Această prelucrare a perspectivei este una dăunătoare, o falsă imagine a lumii fiind afișată în fața noastră, la fel cum susține și Eminescu în poezia sa *Mortua est!*: „A fi? Nebunie și tristă și goală/ Urechea te minte și, ochiul te-nșală/ Ce-un secol ne zice ceiați o dezic./ Decât un vis sarbăd, mai bine nimic.” (*Mortua est!* 1884). Marele poet român conturează una dintre cele mai expresive imagini din literatura noastră, în care se conxentrează sub forma unei singure strofe întreaga filosofie a sufletului închis în trup. Și aici, se susține aceeași idee a „îngerului întemnițat” în trup, datorită purității sale absolute aflată în inconcordanță cu lumea reală exterioară în care ființa trăiește. Atât Nietzsche cât și Eminescu subliniază falsitatea imaginii înfățișată sufletului de către organele noastre care au rolul de a ne asigura conexiunea cu lumea prin comunicare, la fel ca un prizonier aruncat în spatele unor ziduri, spiritul râvnește la întoarcerea în nirvana – singurul loc în care și-ar putea regăsi liniștea.

În slăbiciunea lor cu care sunt înzestrați, oamenii își sacrifică Dumnezeu lor pentru nimic – acest gest întruchipând ultima treaptă a cruzimii, un mister absolut, dacă încercăm să ne întrebăm și să analizăm faptul. Cum să îl sacrificăm pe Dumnezeu? În condiția în care fenomenul are loc în cele din urmă, care mai este scopul nostru în Univers dacă noi am sacrificat deja TOT ce aveam? Există la om, ca la oricare altă specie de animal, un surplus de bolnavi, de degenerați, de nevolnici, de suferinzi, care însă reușesc devastarea adevăratelor valori – problemă mult mai serioasă decât în cazul primatelor. Cazurile fericite sunt, ca de fiecare dată, excepția – luând în considerare partea animalică neconfigurată a omului, devine imposibilitatea de a radia din sufletul omului ceea ce străbunii lui au întreprins constant, conturând niște predilecții generale. De fiecare dată în adâncul nostru se află „ceva” ce nu se lasă învățat, o parte de tăria unui granit al unei sorți spirituale, al unui scop predestinat al ființei umane. În absența unor dușmani externi, omul a ajuns un prizonier absolut al cugetului (un cuget împovărat), închis în învelișul impenetrabil al uzanței, acest animal pe care ai vrea să-l îmblânzești, această făptură care se mistuie de dorul pustiei de baștină, face din sine o aventură periculoasă în care poate risca și pierde totul. În opinia lui Nietzsche, urmarea despărțirii de acest trecut animalic prin declararea războiului contra instinctelor arhaice (pe care i se baza până atunci plăcerea), este surprinsă în noua înfățișare pe care Pământul a luat-o în urma acțiunilor noastre – de cele mai multe ori o înfățișare foarte tristă.

Răul este o rea-voire, o manieră prin intermediul căreia ne dorim ceea ce știm deja că întruchipează Răul. Așadar, Răul se deplasează în acest caz de la obiect la subiect infectându-l prin prezența lui atât de mult râvnită. De fiecare dată se află în ființa umană o intenție răuvoitoare care constă în a vrea rău, ceea ce duce la producerea Răului a cărui victimă se pretinde, uneori fără a conștientiza că prin faptele rele se ajunge la Răul în sine. În acest mod, posedând o voință înțesată de rele intenții, Răul inexistent începe să existe cu adevărat, primește o întrupare de la noi – faptă care se realizează prin absorbirea forței pozitive din interiorul individului. Persoana a cărei voință vrea un lucru cu gândul că este rău, pentru că îl consideră a fi rău sau pentru că a aflat în prealabil că este rău, această voință face ca lucrul voit să fie necurat prin simplul act de a-l dori. Ființa umană ispitită care își conștientizează vinovăția în fapta sa, și totuși cedează tentației, devine condamnabilă la fel cum este aruncat sub puterea Răului cel care înfăptuiește cu răutate o acțiune oarecare, cu ideea diabolică că lucrul acela este rău. Cei răi creează pentru cei pe care îi domină o societate bolnavă în miniatură, cauzând suferință în dorința lor continuă de a anihila Binele și de a susține propagarea Răului. Din păcate, în prezent Răul a descoperit mijloace mult mai rapide și mai eficiente de răspândire, ajungând la subjugarea Binelui prin numărul tot mai mare al aliaților săi.

Mult mai facilă și luminoasă se arată calea Răului în comparație cu cea a Binelui, care uneori poate lăsa impresia de inutilitate. Pentru Paul Ricoeur, filosof cu rădăcini protestante, Răul este înscris în inima subiectului uman (subiect extrem de complex în alcătuirea sa), care devine subiect doar atunci când acesta „este chemat” să fie. Într-un mod responsabil, „a fi chemat” înseamnă „a fi ales”, iar singura soluție de a nu te mai afla sub tutela Răului este „să ajungi să-l iubești pe Dumnezeu pentru nimic” pentru că Dumnezeu este „stăpân al binelui și răului”, deci al nostru. Acceptându-l pe Dumnezeu ca stăpân al nostru și iubindu-l necondiționat, primim fără ca noi să ne dăm seama, protecția Sa, adică nu vom mai fi desemnați de către Diavol din simplul motiv că nu vom mai fi pe placul său.

Dar există posibilitatea ca ceva să ia naștere din contrariul său? Totuși, una dintre condițiile dezvoltării și afirmării Binelui este lupta continuă împotriva Răului, fără a se ține cont de faptul că acesta se manifestă din exteriorul sau interiorul Binelui. Dacă stăm să analizăm situația, Binele se folosește de Rău pentru a se afirma (se face cunoscut prin antiteza în care se află mereu cu Răul),



fiind conștient de puterea pe care o deține. Totuși, această balanță nu se află mereu în egalitate, de fapt ar fi imposibil ca acest lucru să se întâmple, tocmai pentru că cele două forțe se manifestă prin intermediul individului – ființă dinamică, aflată mereu în proces de schimbare, adaptabilă, caracterizată prin dezideratul de a trăi după conceptul „carpe diem”, fără a se gândi la consecințe. De aici ia naștere și lupta permanentă dintre Bine și Rău, fiecare intenționând să își facă numeroși adepți printre oameni – singurele ființe prin care se pot afirma și își pot duce la bun sfârșit toate cele plănuite.

Sursa Răului își găsește rădăcinile în comportamentul Sinelui, în modul în care alegem să ne „organizăm” propria persoană, ținând în același timp cont de raportul nostru cu lumea exterioară: există o tentație răspândită de a nega realitatea cu egoismul său, totul pornind deci din mintea noastră. Lipsa aproape totală de instincte, modelul de comportament negativ, caracterizat prin invidie și răutate reprezintă un aspect semnificativ al urii umane. În cazul ființelor umane, instinctele speciei sunt substituite de către alegerea individuală dobândită pe parcurs, fiecare dintre noi fiind liber să își aleagă un anumit comportament pe care îl va adopta, putând astfel să refuze ceea ce este considerat normalitate, voința liberă constituind parte din realitatea umană fundamentală.

În majoritatea cazurilor, problematica Răului începe să se trezească în conștiința omului în momentul în care acesta a trecut prin anumite situații în care Răul și-a făcut simțită prezența în sine sau în jurul său (dar rar se întâlnește cazul în care ființa umană să simtă că este subjugată de către o forță malefică). Barbaria lucrează de fiecare dată prin intermediul oamenilor, vine în viața lor prin alți oameni în funcție de câtă răutate și ură se găsește în sufletul tău – Răul din interior fiind cel care aduce proporțional Răul exterior cu care se va produce contopirea. Această degradare apare în momentul în care individul își pierde o mare parte din identitatea de sine și devine o masă amorfă incapabilă de a vedea Răul, suflet lipsit de introspecție sau acceptare de sine. Masacrarea dispozitivelor responsabile cu detecția și narcotizarea Răului duce la inducerea demonului și anunță prezența energiilor negative în interiorul insului, în timp ce puterile sufletului îndură o pervertire acută trecând de la o luptă interioară cu Răul din individul demonizat, spre o luptă exterioară cu cei din jur. După această anulare a sinelui, persoana rămâne secată de esență proprie, adică lipsită de orice trăsătură specifică umanului propriu-zis. Toate modalitățile prin care se produce rău Universului sunt prin intermediul „agenților Întunericului” care anihilează spiritul în totalitate, fiind manevrați în mod instinctiv de către o entitate malefică suprapământeană. Acest dușman al nostru reușește prin șiretenia și inteligența lui să copleșească muritorii, iar demonii urmărind toată această șaradă din astral, încearcă o mistificare a conștiințelor oamenilor, provocând suferința pentru ca apoi să poată aduce soluția – adoptând deci o falsă poziție salvatoare față de ființele vizate. Aplicând soluția care va rezolva dificultatea – problema și soluția ei fiind date de una și aceeași putere – omul începe să creadă în acea „inspirație” de unde provine soluția, iar câștigarea în totalitate a încrederii este urmată de faza subjugării absolute.

Începutul degenerării unei ființe este de fapt debutul posedării (demonizării) acesteia, act care implică preluarea autonomiei individului de către entități anorganice, denumite *demoni* (s.n.), neputând să existe degenerare fără demonizare. Degenerarea este modalitatea prin care în sufletul omului începe să acumuleze tot mai multă ură – energie psihică obiectivă, cu o origine și o cauză bine definite, nu doar o senzație subiectivă de disconfort. Această energie negativă ajunsă în sufletul omului este o manifestare specifică entităților anorganice care au invadat câmpul energetic al omului – subiectul acestui proces fiind ales împotriva voinței lui. Procesul degenerării este unul foarte subtil și care reușește să îl înfășoare pe degenerat și pe cei apropiați lui, într-un vâl al înconștientizării, o „pânză” a degradării calității relaționale. Acest vâl reușește să ascundă adevărul

și acoperă cu succes comportamentele deviante specifice subiectului, justificând ca fiind corecte și absolut normale toate aceste devieri abjecte și nemotivate.

Oamenii pot ajunge la degenerare și prin alegerea conștientă a Răului ca soluție în obținerea unei vieți materiale îndestulate și comode. Imaginea prinde contur în urma analizei consecințelor reale ale acestei alegeri, urmări care duc la o *moarte a sufletului*, adică la o aducere a acestuia în stare de latență, deoarece ființa umană își vinde sufletul demonilor printr-un târg conștient și primește astfel în sufletul său Răul care îi va mistui întreaga existență materială și care va marca trecerea sa prin viață. În schimb primind energie (chiar dacă negativă), agresivitate, ură, inteligență – atuuri care îl pot duce pe om spre culmi, omul dobândește o viață pământească care stârnește invidia apropiatilor, atrăgând alte suflete în această capcană. În momentul în care apare chiar și o umbră a intenției de a se abandona Răului, acestuia îi este mult mai ușor să pună stăpânire pe individ. Ființele care devin slugi ale demonilor fac această alegere în mod conștient și benevol, neexistând nimeni care să fie subjugat de către forțele Răului fără voia sa, problema apare însă la modalitatea în care este percepută această dominare, pentru că de cele mai multe ori omul nu conștientizează gravitatea reală a situației. Oamenii răi sunt răi pentru că aceasta este dorința lor, dar de la răutatea specifică umană până la demonizare, drumul este unul lung. În spatele răutăților mărunte pe care le săvârșește un om stă libertatea sa de a alege, folosită însă de multe ori în sens negativ. Cu cât o persoană este mai rea, cu atât mai rea vrea să devină – aceasta fiind una dintre urmările stăpânirii Răului asupra ei. Ceea ce nu pot (și uneori nici nu încearcă) să înțeleagă acești oameni la început, este că odată aleasă calea Răului ca soluție de a reuși în viață, nu-și mai aparțin. Pactul cu diavolul își prezintă mai întâi părțile benefice pentru om, răsplata luându-și-o la finalul acestuia. Pe tot acest parcurs sufletul coboară pe niște trepte ale decăderii, după fiecare pas nulitatea așternându-se înapoia sa, fiind deci un drum fără cale de întoarcere. În naivitatea sa, omul crede că energia, puterea, bunăstarea, toate provin de nicăieri și nimeni nu observă că tot ceea ce se folosește și are ca sursă Răul, este plata demonilor pentru cumpărarea sufletului omenesc. De aici omul nu mai este om, încetul cu încetul el va fi reprezentat doar prin întruparea fizică, iar toate celelalte lucrări sunt manevrate după bunul plac al Diavolului. Posedarea, din câte se cunoaște, este foarte rar întâlnită. Răul uman pe de altă parte, e un fenomen comun, dar relația dintre cele două concepte este destul de obscură, deoarece există o anumită relație și între răul uman și Diavol. Odată cu primirea energiei demonice omul începe să sufere încetul cu încetul procesul de degenerare: începe să înțeleagă că este schimbat, că nu mai este precum era înainte, nu își mai poate controla reacțiile pe care le are etc. Aflați într-o transă a conștiinței difuze, acești oameni află cu groază că odată cu energiile Răului de care s-au folosit, sufletul lor a găzduit o mulțime de energii distructive pentru lumea lor – energii care nu îi mai vor părăsi atât timp cât va mai fi ceva de anihilat. Precum afirma și Cotton Mather în lucrarea *The History of Witchcraft and Demonology* (London, 1926), a lui Montague Summers, Răul încearcă să atragă noi aliați prin apel la toate mijloacele de care dispune.

Punctul culminant apare în momentul în care psihicul intră în stăpânirea deplină a demonilor, odată transformat omul într-un simplu organism biologic complet manipulat de către entitățile demonice, ajunge într-un moment de cotitură în care nu mai vrea să recunoască Răul din el însuși, fuge de propria conștiință, psihic fiind vrăjit complet de energia demonică. În încercarea de a fugi de sentimentul de vinovăție și de Răul deja instalat în propriul suflet, oamenii se dedică adesea în mod fanatic activităților lor cotidiene, preocupare ce „amortizează” o parte din această prăbușire. Această secvență este urmată de începerea „războiului” cu cei din jur, lupta cu cei asupra cărora tot ei și-au aruncat mizeria din suflet, urmat de convingerea naivă că prin distrugerea celorlalți problemele tale vor lua sfârșit. Se întâlnește adeseori și apariția dorinței oarbe de a vrea



să ai alături de tine semeni care să treacă prin aceleași chinuri cumplite, pentru simplu fapt că se întrezărește teama de a nu sfârși în singurătate, astfel pur și simplu Răul te îndeamnă să atragi după tine pe toboganul autodistrugerii alte câteva suflete nevinovate a căror existență va fi răvășită fără un motiv concret. Cei aflați sub stăpânirea duhurilor rele sunt „trăiți” și „gândiți” de către altcineva care le impune ce să facă, cum să perceapă lumea, cum să gândească și la ce să se gândească. Sufletul lor fiind format din energie pozitivă și negativă, în absența energiei pozitive necesare, aceasta este înlocuită cu energie negativă (devenind majoritară, deci stăpână). Absența sau degradarea conștiinței de sine contribuie la creșterea gradului de dificultate al percepției depline a consecințelor actelor pe care le săvârșesc în mod repetat, devenind astfel consecvenți în acțiunile care au drept finalitate Răul. Trăind într-un fals existențial, indivizii degenerați suferă de un sistem psihic diminuat ce duce la o autodistrugere lentă dar sigură, alimentată de ura investită în războiul declarat vieții și semenilor în general.

Această barbarie a sufletului este omniprezentă sub aspectul unui comportament distructiv atribuit omului, conduită care de cele mai multe ori are tendința de a se extinde, obținându-se astfel o nouă accepțiune a acestui concept care poate fi cadrat ca un morfem metafizic ce definește una dintre cele două aspecte aflate la antipod, ipostaze în funcție de „lucrările” cărora omul se hotărăște care este direcția ce se vrea a fi urmată. Astfel se justifică principiul socratician conform căruia numai dialectica reușește să smulgă sufletul din această barbarie cu scopul de a-l face să ajungă *dincolo de el însuși*, aproape de lumina Binelui. Primitivitatea sufletului care zace în interiorul nostru își denotă prezența prin această povară ontologică care îl trage în jos și îi susține complacerea sa în mlaștina instinctelor. Această viziune tradițională a „mlaștinii” sufletești sau a „mocerii lui Hades” se întâlnește în gândirea platoniciană, aici termenul de „barbarie” sugerând faptul că străfundul sufletului omenesc este la fel de opac precum o mlaștină, adică impropriu deschiderii spre lumină, iar semnul decadenței este reprezentat de interiorizarea insului.

Universul este astfel construit încât evoluția care ar duce la atingerea un nivel mai înalt de existență este posibilă doar cu un efort considerabil din partea oamenilor. Progresul scânteii vieții din lutul rece al pământului, a aspirațiilor morale din ura feroce care întetește lupta pentru existență, a inteligenței, gândirii și previziunii din indiferența amorfă a ceva lipsit de rațiune reprezintă diferențierea omului de fiară și se datorează unor strădanii extraordinare a fiecărei generații anterioare. Dacă am putea birui fără niciun efort greutățile cu care ne este presărat drumul, dacă lumea ar fi de la un capăt la celălalt numai plăcere și virtute, nu am mai avea parte de progresul niciun fel de ideal, pentru că toate lucrurile ar fi inoculate cu încântare paradisiacă. Suferința declanșează dorința de fericire, iar deficitul stimulează pe cea de îmbunătățire, ambele reprezentând schimbări majore în existența noastră, dar în cazul în care aceste modificări ar reprezenta un succes permanent, nu ar mai fi nimeni nevoit să lupte împotriva relelor, nu s-ar mai cere nicio virtute, dar nu ar mai exista nici conceptul de Rău, deci nici cel de Bine. Și unde ar putea să ducă o anulare a tot ce există – căci în cele din urmă această confruntare dintre cele două forțe arhaice constituie coloana vertebrală a întregii existențe, a tuturor entităților. Acest lucru ar crea un plictis infinit care ar cuprinde întreg Universul, în timp ce diferențele dintre oameni nu ar mai fi sesizabile – traiul într-o lume lipsită de diversitate fiind imposibil pentru niște ființe atât de capricioase precum oamenii.

Cioran afirma cu fermitate că seminția nu poate fi mântuită „în bloc”, deoarece fiind cufundată în minciună și destinată unui adevăr inferior, ea va confunda mereu aparența și substanța. În existența cotidiană, este imposibil să distingem între cele două, iar ceea ce putem face, e ceea ce facem efectiv – trecem neîncetat de la o teză la alta, mulțumiți fiind că putem evita (pentru moment) să facem o alegere care nu ar rezolva niciuna dintre problemele noastre imediate.

Ororile rătăcitoare prin Univers fac parte integrată din substanța Răului, iar în lipsa lor întregul nu ar mai fi un întreg. De aceea, sfidarea, umilirea și spulberarea lui Dumnezeu și a Destinului este reprezentată de sinuciderea pură și conștientă.

Fiecare dintre noi are în alcătuirea sa o părtică supusă Răului, fie că aceasta este mai mare, fie mai redusă, controlabilă sau imposibil de controlat, latentă sau activă. Dar totul depinde în mare parte de gradul în care reușește să ne stăpânească ea pe noi. În libertatea de care dispunem, am ajuns să deținem o vulgaritate care ne face să acceptăm fără a fi deranjați orice în această lume, putând îndura nefericirile vieții (în timp ce blestemăm Viața), ne lăsăm târâți de înflăcărarea dorinței, (în timp ce refuzăm Dorința). În însăși acceptarea existenței cu rele și cu bune este un fel de josnicie smulsă din lașitatea noastră. Trăim în conformism, din tendința de imitație, din frica de a fi original și de a hoinării prin necunoscut, de teama de a avea responsabilități. Această resemnare caracteristică mai mult unei mașinării constă în mimarea unui fals entuziasm definit prin figurarea în toate „registrele”, dar fără un loc în timp numai al tău.

## BIBLIOGRAPHY

1. Cioran, Emil *Demiurgul cel rău*, traducere din franceză de Emanoil Marcu, Ediția a II-a revăzută, Humanitas, București, 2006
2. François, Jean, *Barbaria interioară. Eseu despre „imundul” modern*, traducere din limba franceză de Valentina Bumbaș-Vorobiov, Paralela 45, Pitești, 2005
3. Nietzsche, Friedrich, *Opere complete 6. Dincolo de bine și de rău. Despre genealogia răului*,
4. Peck, M. Scott, *Psihologia minciunii. Speranța de a vindeca răul uman*, Ediția a II-a, traducere din limba engleză de LUCIAN POPESCU, Cartea Veche, București, 2012
5. Pleșca, Liviu, *Știința răului. Degenerarea indivizilor și popoarelor*, Eikon, Cluj-Napoca, 2014
6. Popescu, Hristache, *Răul – hrana noastră cea de toate zilele*, Editura H. P., București, 2009,
7. Ricoeur, Paul, *Răul. O sfidare a filosofiei și teologiei*, traducere din limba franceză de Bogdan Chiu, Editura ART, București, 2008, pp. 10/ 30.
8. Rougemont, Denis, *Partea diavolului*, traducere de Mircea Ivănescu, București, 1982

## ABOUT STUPIDITY AND MORALITY IN POLITICS ACCORDING TO ANDRÉ GLUCKSMANN

Nicolae Iuga

Prof., PhD., "Vasile Goldiș" Western University of Arad

*Abstract: Generally, the historical moment of separating the moral of politics is placed upon the appearance of Machiavelli's writings. There is, however, in the same century, a less famous French thinker, Jean Bodin (1530-1569), who performs the same operation as Machiavelli, a writer analyzed by André Glucksmann.*

*After Bodin, the idea of sovereignty is what allows us to explain why the state is preserved as existence. The state is good because it exists, because it survives, and it does not exist because it would be good. So political philosophy frees itself from all servitude to Ethics.*

*On the other hand, under the conditions of nuclear arming, politicians can not totally abstain from the moral norms called upon to regulate political relations. Thus Max Weber's idea is that the politician has to practice an ethic of responsibility, that is, to seek to provide as much as possible the consequences of his actions and to assume responsibility for his decisions.*

*Keywords: Politics, cynicism, stupidity, morality, responsibility.*

Filosofia este, după cum s-a mai spus, o conștiință a conștiinței umane. S-a putut observa că ceea ce contează pentru filosofie nu este atât existența lumii fizice, ci mai mult existența lumii omului, „nu atât existența în genere, cât existența omului constituie problema primordială a filosofiei”<sup>1</sup>.

Având în vedere premisa de mai sus, se pune mai clar problema dacă filosofia politică trebuie să fie fundată pe o anumită concepție umanistă, să fie călăuzită de anumite valori morale universale și, dacă da, în care punct anume al unui sistem de filosofie politică survin cu necesitate o reprezentare umanistă a lumii omului și o idee a Binelui suprem, care să constituie cheia de boltă a unei astfel de construcții.

Când a examinat problema războiului, André Glucksmann a reluat în mod amplu teoria lui Carl von Clausewitz, din *De la guerre*. A reiterat, în capitole întregi, ideile și raționamentele lui Clausewitz. La fel, când analizează problema statului, Glucksmann reiterează, pe spații mari, teoriile altui clasic, anume ale lui Jean Bodin (1530-1569), fost membru al Parlamentului de la Paris și profesor de Drept la Toulouse, vechi savant francez, considerat în Franța drept părintele științelor politice, datorită contribuției sale la teoria asupra suveranității statului.

După Glucksmann, esențialul acțiunii politice este acela că: „eu îmi deleg puterile, eu achiesez la o suveranitate, eu aleg șeful statului și magistrații săi. Voturile se adună în minoritate și majoritate, gândirea care poartă minoritatea și majoritatea poate fi identificată. Dacă rezultatele mă decepționează, nu am decât să mă pregătesc pentru turul viitor și să încredințez altcuiva aceeași responsabilitate invariabilă”<sup>2</sup>. Rezultatul este suveranitatea, încarnată într-un șef de stat, care este una și indivizibilă. Același act poate declanșa sau nu apocalipsa. Aceeași decizie angajează modul

<sup>1</sup> Emil Mounier, *Introduction aux existentialismes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 8.

<sup>2</sup> André Glucksmann, *Cynism et passion*, Paris, Grasset, 1981, p. 51.

nostru de viață, mijloacele noastre de trai, poate chiar existența noastră. Ideea modernă de stat, îndelung incubată de la cetatea antică la națiunea modernă, începând cu secolul al XVI-lea coordonează ireversibil viața noastră politică<sup>3</sup>. După opinia lui Glucksmann, Jean Bodin este cel care în Franța a jucat rolul principal într-o veritabilă revoluție intelectuală, în ceea ce privește domeniul filosofiei politice.

Statul pe care Bodin îl expune, la nivel de principii, în cartea sa intitulată *Republica*, nu este – potrivit lui Glucksmann – nici real și nici ideal, ci necesar. Concepția lui Bodin, inspirată din antichitatea greacă, „nu reflectă cu nimic datele epocii, după cum cercul nu imită ronduri din realitatea sensibilă”<sup>4</sup>. Noua știință politică inaugurată de către Bodin iese matematic din împrejurările concrete în care a fost creată, pentru a ne face să gândim la puritatea unui stat pe care Franța îl ignoră. În perioada în care a trăit Jean Bodin, în sec. al XVI-lea, în Franța au existat tulburări sociale importante, războaie religioase, războaie, rebeliuni armate și conspirații care aveau ca scop slăbirea puterii centrale. În schimb, în *Republica* lui Bodin nu se vede nimic din toate acestea, ci el întreprinde aici definirea autorității suverane, într-un fel atâta de amplu, încât pare să anunțe absolutismul de mai târziu. Scopul declarat al lui Bodin este să reprezinte o Republică în Idee, fără să imagineze aplicații practice, precum Platon sau Thomas Morus.

Jean Bodin preia de la Platon și Aristotel criteriul de clasificare a regimurilor politice, anume numărul celor care ajung să dețină puterea politică. Din acest punct de vedere, nu există decât trei tipuri de Stat, sau trei forme de „Republică”: monarhia, aristocrația și democrația. „Un criteriu unic determină diviziunea, suveranitatea este deținută de unul singur, de mai mulți sau de toți”<sup>5</sup>. Se produce aici o ruptură în raport cu tradiția. Nu mai există nici o viziune morală în politică. Clasamentul formelor de guvernământ nu se face numai după ideea de Dreptate. Dacă puterea este exercitată de către unul singur, acesta poate să o facă bine, și atunci avem monarhie, sau poate să o facă rău, și atunci avem tiranie. Abia aici intervine criteriul moral, dar principiul cantitativ, numeric, rămâne neschimbat. „Republica” este o ființă finită și supusă schimbărilor. Ea se poate naște dintr-o ocazie, din dezordine sau dintr-o cucerire etc. și este expusă degradării în timp. Această viziune, în aparență restrictivă asupra Statului, îl definește în mod pozitiv. Ea nu se complică cu considerații asupra originii Statului, care îi scapă, și nici asupra finalității, pe care nu o poate controla, ci merge la sesizarea fundamentului Statului. Statele sunt diverse. Un stat se poate transforma, reforma sau altera, fără ca prin acestea să înceteze de a exista. Obiceiurile și maniera de guvernare tolerează schimbări între anumite limite. Variațiunile libere lasă însă să se vadă un nucleu stabil, a cărui bulversare poate fi periculoasă. Acest nucleu este, după Bodin, suveranitatea.

Ideea de suveranitate este aceea care ne permite să explicăm de ce statul este prezervat ca existență. Se pot schimba legi, cutume, religii, se pot produce modificări teritoriale, dacă suveranitatea rămâne. „Suveranitatea este substanța Statului”<sup>6</sup>. Cel mai mare rău al unei Republici este acela de a nu mai exista, cea mai mare binefacere a sa este aceea de a subzista. Punând în acest fel problema existenței statului, statul este bun pentru că există, pentru că supraviețuiește, iar nu există pentru că ar fi bun; astfel filosofia politică se eliberează de orice servitute față de Etică. De asemenea, se eliberează și de filosofia istoriei, întrucât susține că pentru un Stat a subzista în timp, înseamnă a rezista la toate amenințările existente la adresa sa.

Sigur, există și aspecte condamnabile din punct de vedere etic în activitatea oricărui stat. Cruzimea monarhului sau a tiranului este nefastă din punct de vedere politic și poate duce la

<sup>3</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 54.

ruinarea statului. De asemenea, este moralmente condamnat ca un număr restrâns de conducători să se îmbogățească din bunurile supușilor lor. Dar Statul în ansamblu nu se judecă cu un etalon moral, ci prin existența și capacitatea lui de supraviețuire. Repetăm, statul este bun întrucât există, nu există întrucât este bun. Iar rațiunea de a fi a statului este suveranitatea. Suveranitatea este principiul Statului într-un dublu sens: în sensul de început („Commencement”) și de factor generator de ordine („Commandement”) <sup>7</sup>. Suveranitatea fondează Statul, pentru că aceasta comandă asupra începutului său. Suveranitatea acționează în fiecare caz în parte și reîncepe fără încetare, se afirmă permanent în contra unui mediu ostil. Definiția noastră – spune Bodin – se aplică în mod egal orașelor, cetăților, dar și regatelor, oricât de mult s-ar întinde, întrucât ele rămân reunite sub aceeași autoritate. Statul este stat, indiferent de amploarea sau micimea teritoriului, după cum un elefant nu se poate numi în mai mare măsură animal decât un șoarece.

Secolul al XIX-lea a adus schimbări importante în special în ceea ce privește evoluția economiei și raporturile acesteia cu statul. Dezvoltarea economiei prin lărgirea creditului, formarea unei piețe naționale prin dezvoltarea mijloacelor de comunicație, revoluția industrială – toate acestea nu puteau să nu aibă impact asupra naturii și funcțiilor statului. Intervenția pozitivă a statului în economie nu a putut să scape atenției teoreticienilor. S-a observat că Statul a găsit un nou element de sprijin, mai modern și mai eficient, anume clasa de mijloc. De exemplu, democrația de tip anglo-saxon se sprijină pe o vastă clasă de mijloc, formată prin îmburghezirea unei părți a aristocrației și a unei părți a proletariatului. Țările periferice, lipsite de răgaz și resurse pentru a realiza un centru social și politic, se află în mâinile unei mici elite, care este – după împrejurări – aristocratică, militară, religioasă, plutocratică sau revoluționară, dar întotdeauna minoritară și înclinată spre dictatură <sup>8</sup>.

Statul are, în mod normal, o anumită putere de a arbitra între diversele grupuri sociale, dar aceasta îl poate motiva negativ, să întrețină conflictele, mai degrabă decât să le suprimă. În spațiul social se pot da lupte între caste sau clase. Platon s-a gândit să asigure armonia socială, suprimând ceea ce îi poate face pe oameni să aibă interese divergente și să se lupte între ei, anume: proprietatea și familia. Platon propune desființarea proprietății și a vieții private, generatoare de egoism, acestea urmând să treacă în grija elitei de la putere. Bodin inversează problematica platoniciană: în măsura în care ce este al meu și ce este al tău sunt incomensurabile, se impune existența unei puteri care să arbitreze; garantând separarea între ceea ce este al meu și ceea ce este al tău, această putere își asigură permanentizarea. Excluzând orice amintire a comunismului primitiv și orice perspectivă a unui viitor comunism final, Statul își postulează propria sa inevitabilitate <sup>9</sup>. Valoarea morală este, în context, în cel mai bun caz, o ipoteză de care nu avem nevoie.

După cel de al doilea război mondial cercetătorii, cei mai mulți americani, au publicat numeroase cărți, prin care au proclamat ca fiind încheiată depășirea stadiului istoric al statului-națiune. Din punct de vedere diplomatic, militar, tehnico-economic, social și cultural, viitoarea ordine statală va fi universală sau nu va fi deloc – încheie concluziv André Glucksmann <sup>10</sup>.

Pe de altă parte, nu trebuie să ignorăm Prostia. Glucksmann este original în filosofia politică, pentru că a considerat anumite atribute ale persoanei umane, precum ura, pot fi factori determinanți ai evenimentelor politice. Și nu numai ura, ci și Prostia. În ceea ce privește Prostia, Glucksmann i-a consacrat o amplă monografie. „Dacă cineva reduce prostia la o simplă slăbiciune a spiritului, înseamnă că o subestimează” <sup>11</sup>. Ea, prostia nu este ceva accidental, ci este o

<sup>7</sup> Ibidem, p. 55.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 62-63.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>11</sup> André Glucksmann, *La betise*, Bernard Grasset, Paris, 1985, p. 258.

permanență. Ea este ubicuă, activă, geloasă, cuceritoare; ea clasează, ordonează, exclude. Prostia își schimbă părerea, dar niciodată nu mărturisește că s-a înșelat. „Ea promite diverse viitoruri luminoase și se propulsează pe sine ca un motor al istoriei”<sup>12</sup>. Parafrazându-l pe Blaise Pascal, am putea spune că prostia este lucrul cel mai bine împărțit din lume. Favorurile sale nu cruță pe nimeni. În umbra marilor ideologii, astăzi în derută, prostia asigură stabilitatea regimurilor totalitare, posibilitatea războaielor mondiale și înflorește în spiritul de partid. Prostia poate fi considerată – după Glucksmann – mai importantă decât lupta de clasă sau decât conflictul între generații. Atunci de ce nu luptăm mai mult împotriva prostiei?

În politică, prostia este legitimată prin vot. Când au loc alegeri, oamenii votează pe unul care pare mai puțin prost, nu pe cel care pare prea inteligent<sup>13</sup>. Omul este singurul animal capabil să se regăsească pe sine ca fiind prost. Cele două războaie mari ale secolului XX au fost botezate, cu o oarecare exagerare, ca fiind mondiale, nu au cuprins chiar toată lumea, deși au afectat foarte multe țări, dar al treilea război mondial se promite a fi planetar, adică mondial fără restricții. Extrema actualitate a prostiei ni se relevă – potrivit lui Glucksmann – prin aceea că poate fi cauza unică a celui de al treilea război mondial<sup>14</sup>. Ce alt motiv ar putea să-i determine pe adversarii nucleari să se precipite unul împotriva altuia, conștienți fiind de pericolele fatale care îi pândesc? Ce alt mobil îi poate pune azi să adune în silozuri mijloacele nucleare ale unei drame care vine în contradicție cu interesele lor vitale? Sunt interogații rostite de către Glucksmann prin anii 1984-1985, în plin război rece și în plină campanie de amplasare în Europa a armamentelor nucleare de ambele părți, atât SUA cât și URSS, dar sunt întrebări care, iată, redevin actuale.

Aici intervine, inevitabil, problema eticii în politică, a responsabilității personale pentru acțiunile întreprinse și deciziile luate. Desigur, în politică nu poate fi aplicată o etică abstractă, nici rigoristă și nici altruistă. Preceptele evanghelice, de exemplu, ne învață să nu răspundem la rău cu rău. Dar aceste precepte nu se pot aplica întotdeauna și în politică. Pentru politician s-ar putea ca, dimpotrivă, să fie valabil preceptul invers: „să răspunzi răului cu o forță și mai mare, altfel răul se poate extinde și tu devii răspunzător de extinderea lui”<sup>15</sup>. Sau un alt caz: datoria omului de a spune adevărul. Ideea ca omul să spună adevărul poate fi esențială pentru morală și pentru Justiție. A spune adevărul este o datorie în morală și o obligație în Justiție. Dar în politică? De exemplu, prin publicarea unor documente secrete, cu referire la anumite intenții politice ale unui stat sau la demersuri cu caracter secret ar putea compromite interesele naționale de la un moment istoric dat, se pot declanșa pasiuni dăunătoare și se pot comite abuzuri grave. Prin urmare, din punct de vedere politic, uneori este mai important să fie ascunse anumite adevăruri, decât să fie făcute publice ca atare.

Atunci, din punct de vedere politic, va trebui să admitem două tipuri de etică, o etică a convingerilor și o etică a responsabilității<sup>16</sup>. Persoana care are convingeri religioase poate să ducă la îndeplinire, pe cât posibil, preceptele evanghelice și să lase succesul sau eșecul acțiunii sale în seama lui Dumnezeu. Dar politicianul trebuie să profeseze o etică a responsabilității, adică să caute să prevadă într-o măsură cât mai mare urmările acțiunilor sale și să-și asume răspunderea pentru deciziile sale.

## BIBLIOGRAPHY

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 58.

<sup>15</sup> Max Weber, *Politica*, Ed. Anima, București, 1992, p. 46.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 47.



- Bergson, Henri, (1992), *Teoria râsului*, Ed. Institutul European, Iași.
- Copleston, Fr., (2008), *Istoria filosofiei*, vol. VII, Ed. All, București.
- Glucksmann, André, (2007), *Discursul urii*, Humanitas, București.
- Glucksmann, André, (1979), *Le Discours de la guerre*, Paris, Grasset.
- Glucksmann, André, (2006), *Une rage d'enfant*, Hachette, Paris.
- Glucksmann, André, (2000), *La troisième mort de Dieu*, NiL édition, Paris.
- Glucksmann, André, (2002), *Dostoievski à Manhattan*, Ed. Robert Lafont, Paris.
- Glucksmann, André, (1983), *La force du Vertige*, Edition Grasset, Paris.
- Glucksmann, André, (2003), *Ouest contre Ouest*, Paris, Plon.
- Glucksmann, André, (1977), *Les Maîtres penseurs*, Grasset, Paris.
- Glucksmann, André, (1981), *Cynisme et Passion*, Ed. Grasset, Paris.
- Glucksmann, André, (1985), *La Betise*, Ed. Grasset, Paris.
- Huizinga, Johan, (1977), *Homo Ludens*, Ed. Univers, București.
- Mounier, Emil, (1962), *Introduction aux existentialismes*, Paris, Gallimard.
- Revel, Jean-François, (2004), *Obsesia antiamericană*, Ed. Humanitas, București.
- Weber, Max, (1992), *Politica*, Ed. Anima, București.



## THE FEATURES OF DIDACTIC ACTIVITIES IN SIMULTANEOUS EDUCATION

Elena Lucia Mara

Prof., PhD., "Lucian Blaga" University of Sibiu

*Abstract: The specificity of didactic activities in education simultaneously presents particularities of small school age, elements of organizing the activity in simultaneous education, the methodology of simultaneous teaching, types of lessons, stages in the study of Romanian language and literature at the same time, the application of didactic principles in the independent work of pupils - activity predominant in simultaneous classes and aspect related to development. In assuring and enhancing the rhythm of learning, in building capacities and attitudes, in acquiring knowledge in accordance with current society requirements, school, being an active factor of progress, is called upon to use the most efficient and appropriate pathways. At the level of primary education, where intellectual property skills are based, didactic play offers a good framework for active learning, while stimulating students' initiative and creativity. In order to enter into the universe of the personality of each child, it is necessary to first know the general features of the small school age.*

*Keywords: simultaneously education, types of lessons, didactic principles, creativity, primary school*

În asigurarea și stimularea creșterii ritmului de învățare, în formarea de capacități și atitudini, în însușirea de cunoștințe în conformitate cu cerințele actuale ale societății, școala, fiind factor activ al progresului este chemată să utilizeze cele mai eficiente și mai potrivite căi. La nivelul învățământului primar, unde se pun bazele deprinderilor de muncă intelectuală, jocul didactic oferă un cadru propice de realizare a unui învățământ activ, stimulând în același timp inițiativa și creativitatea elevilor. Pentru a intra în universul personalității fiecărui copil este necesar să cunoaștem mai întâi trăsăturile generale ce caracterizează vârsta școlară mică. La vârsta școlară mică, dezvoltarea psihică a copilului se face, în mare măsură, sub influența vieții școlare. În această perioadă se modifică fundamental relațiile copilului cu cei din jurul său și se formează relații caracteristice colectivului școlar. Între 6 – 8 ani, copilul se adaptează la condițiile școlare, iar dezvoltarea sa psihică se găsește într-un stadiu de echilibru care favorizează activitățile ce prilejuiesc situații adecvate pentru asimilarea și completarea de cunoștințe.

Conform afirmațiilor lui H. Wallon, perioada de 7-10 ani este perioadă în care copilul continuă să-și dezvolte toate formele de sensibilitate (vizuală, auditivă, tactilă, kinestezică, etc.), precum și toate formele complexe ale percepției: spațiul, timpul, mișcarea. El manifestă în această perioadă o mai mare curiozitate față de tot ce se petrece în jurul său. Orizontul mental cunoaște o intensă lărgire în această etapă de dezvoltare a copilului. Dintre însușirile dobândite, subordonarea și includerea percepției în acte de gândire duce la creșterea caracterului organizat, sistematizat al activității intelectuale și a activității perceptive. La intrarea în școală imaginația copilului este

relativ dezvoltată. În perioada școlarității mici, școlarul se află în situația de a manipula o cantitate mare de informații, ceea ce îi dezvoltă, în mod controlat și gradat-gândirea. După J. Piaget, la 6-7 ani copilul se află în **stadiul preoperațional** (inteligența prelogică, simbolică, egocentrică), după 7 ani se află în studiul operațiilor concrete, iar spre 11 -12 ani în **stadiul operațiilor formale**. Are loc saltul de la gândirea reprezentativă la **gândirea operativă**, pe baza operațiilor logice „acțiuni interiorizate, reversibile și structurate”. Are loc saltul de la gândirea reprezentativă la **gândirea operativă**, pe baza operațiilor logice „acțiuni interiorizate, reversibile și structurate”. **Reversibilitatea** marchează progresul în dezvoltarea intelectuală și reprezintă un beneficiu al gândirii școlarului mic.

Școlarul mic nu mai este prizonierul propriului său punct de vedere „**să gândească ceea ce vede**” (**gândire egocentrică**) ci se află în situația de a lua în considerare o diversitate de puncte de vedere „**vede ceea ce gândește**”, drept urmare a cristalizării structurilor mintale ce au la bază achiziția reversibilității. U. Șchiopu și E. Verza consideră regulile operative drept **algoritmi ai activității intelectuale** de tipul:

- algoritmi de lucru (de aplicare-rezolvare);
- algoritmi de identificare (recunoaștere);
- algoritmi de control (grupări de reversibilitate).

De obicei, școlarul mic întâmpină dificultăți la ultimele două tipuri de algoritmi, fapt pentru care se utilizează și jocul didactic, întâi în planul acțiunilor concrete, apoi în cel al acțiunilor mintale. Construcțiile logice îmbracă forma unor **judecăți și raționamente** ce-i permit școlarului să surprindă fenomene inaccesibile simțurilor: **permanența, invarianța**, ceea ce arată că acum, gândirea se situează în plan abstract, categorial „indicatorul formării operațiilor concrete îl constituie ideea de **invariantă, de conservare** a unor caracteristici” (număr, lungime, suprafață, greutate, volum). Surprinderea invarianței (ceea ce este constant și identic) este o caracteristică a gândirii logice ce presupune capacitatea de a coordona operațiile gândirii, de a le grupa în sisteme coerente. “Baza psihologică a admiterii invarianței este reversibilitatea”. În stadiul operațiilor concrete, operațiile mintale rămân dependente de materialul concret, ceea ce explică prezența **gândirii categorial-concretă (noțională)**, iar în stadiul operațiilor formale apar formele categorial-abstracte (conceptele). În perioada școlarității mici se dezvoltă cunoașterea directă, ordonată, conștientizată, sporește învățarea indirectă, dedusă. Se pot alege jocuri didactice ținând cont că în gândire se manifestă independența (8 ani), suplețe (9-10 ani), spirit critic întemeiat logic (10-11 ani). Sub efectul dezvoltării psihice și al influențelor educative, gândirea tinde să se organizeze în jurul câtorva noțiuni fundamentale, cum ar fi cele de timp, spațiu, număr, mișcare etc. Capacitatea de cunoaștere sporește și datorită **memoriei** care capătă, treptat, un caracter voluntar, conștient.

Se dezvoltă **limbajul** oral și scris, iar o latură importantă a limbajului oral o constituie conduita de ascultare. Școlarul mic învață să asculte explicațiile învățătorului, solicitările colegilor - parteneri de joc. Schemele folosite solicită participarea activă a proceselor imaginative, în special a **imaginației reproductive**. Elevul se află adesea în situația de a reconstitui imaginea unei realități. **Imaginația creatoare** poate fi stimulată și prin jocul didactic. Elevul creativ „înțelege, prelucrează materialul... face orice fel de sinteze ... vine cu propriile explicații”. În plan **afectiv-motivațional**, trăirile intelectuale sunt generate de învățare, cu reușite și eșecuri. Dacă învățarea devine plăcută, atrăgătoare atunci este posibilă apariția **curiozității intelectuale**. Viața afectivă este dependentă, pe de o parte, de anumite trebuințe, iar pe de altă parte de relațiile copilului cu mediul social din care face parte. Se dezvoltă sentimentul încrederii, stima de sine, mai ales prin activitățile bazate pe cooperare. Învățătorul trebuie să vegheze în direcția cultivării capacității de

stăpânire a manifestărilor emoțional primare. Cunoașterea psiho-pedagogică a elevului este o premisă a desfășurării cu mare succes a muncii instructiv-educative. Alegerea metodelor și procedeele cele mai potrivite presupune cunoașterea temeinică a particularităților individuale ale elevilor, iar această cunoaștere se poate realiza prin studierea calităților, aptitudinilor, a laturii pozitive a personalității copilului, având ca rezultat și înlăturarea trăsăturilor negative ale acestuia.

Din punct de vedere al activității, școlarii mici se bazează în mare măsură pe afectivitatea învățătorului. Cadrul didactic, cunoscându-l pe copil, își formează o imagine cât mai exactă a posibilităților copilului, iar părinții trebuie să-i sădească acestuia încrederea în sine. S-a constatat că una dintre metodele care răspund cel mai bine trebuințelor școlarului mic este jocul didactic. Trebuința de a se juca este tocmai ceea ce permite copilului procurarea acelor mobiluri de acțiune pentru a-l implica în participarea activă la propria lui formare. În plan psihic predomină **interesul ludic**. Exersarea disponibilităților ludice prezintă un interes vital. **Motivația intrinsecă** este cea care declanșează și orientează activitatea școlarului, iar afectivitatea este cea care o întreține prin declanșarea energiei necesare. Pentru ca activitatea întreprinsă de micul școlar să fie dusă la bun sfârșit, este nevoie de acțiuni de mobilizare și concentrare a energiei în vederea învingerii obstacolelor și atingerii scopurilor conștient stabilite, adică de **voință** „proces psihic complex de reglaj superior ...”. Treptat se dobândesc **calități ale voinței** ce caracterizează capacitatea de efort voluntar (puterea voinței, perseverența, promptitudinea deciziei), care devin trăsături voluntare de caracter. **Atenția** școlarului mic poate realiza o optimizare a cunoașterii, constând în „orientarea și concentrarea activității psihice cognitive asupra unui obiect sau fenomen”. Prin antrenarea în activități variate, atractive, copilul este ajutat să-și formeze atenția selectivă, voluntară. Treptat se dobândesc **calitățile atenției** (volumul, stabilitatea, concentrarea, flexibilitatea, distribuția).

În raport cu activitățile desfășurate, elevii își dezvoltă **aptitudinile**. Acestea le asigură un fond pozitiv, inspirându-le încredere, determinându-i să persevereze, să creeze. **Aptitudinile speciale** pot influența dezvoltarea creativității școlarului mic, făcându-l apt să rezolve cu ușurință sarcinile de învățare, să găsească soluții inedite la problemele ivite. Temperamentul se exprimă prin dinamica și ritmul activității psihice a școlarului mic. Se urmărește formarea **trăsăturilor pozitive de caracter**, prevenirea și înlăturarea celor negative. Datorită diversificării câmpului interrelațional înregistrat în această perioadă, cea de-a treia copilărie este numită „vârsta socială”, iar datorită unei atenuări relative a izbucnirilor afective și a înregistrării gustului pentru fantastic, este numită „vârsta maturității infantile”. Învățătorul intră în posesia unor date concludente cu privire la particularitățile de vârstă și individuale ale elevilor și prin intermediul jocului didactic, care poate fi considerat și o metodă eficientă de cunoaștere și educarea școlarilor mici, dovedindu-se utilă și în învățământul simultan.

### **Școlarul mic și învățământul simultan. Elemente de organizare a activității didactice**

Învățământul simultan și organizarea acestuia reprezintă o realitate pedagogică ce conturează unul din efectele proceselor economico-sociale înregistrate în viața rurală, cu deosebire, depopularea satelor. Practica educațională a demonstrat că profesorul care lucrează simultan cu două sau mai multe clase poate obține, în condițiile unei bune organizări a procesului de predare-învățare, aceleași rezultate ca în cazul activității cu o singură clasă”.

Învățământul simultan în mediul rural a fost organizat din necesități obiective și are particularități specifice care creează o problemă aparte în aplicarea ideilor formiste din educație. Efectivele mici de elevi impun desfășurarea activității cu un grup nou format, cuprinzând copii de vârste și cu inteligențe diferite. Școlile, în cele mai multe cazuri, sunt dotate deficitar și se află într-o stare primată. Mediul social și economic de proveniență al elevilor își pune amprenta asupra

diferențelor inerindividuale de învățare, la care contribuie și climatul psihosocial și nivelul cultural scăzut al familiei. Activitatea didactică simultană la două, trei, patru sau cinci clase - cum este cazul de față- prezintă o serie de particularități. Dintre aceste particularități am remarcat ritmul mai alert de muncă al elevilor, dar și al învățătorului, decât în cazul unei lecții la o singură clasă, prin alternarea activității activității individuale ale elevilor cu a celor din alte clase.

Activitatea didactică la clase simultane solicită din partea învățătorului atenție distributivă pentru a-i urmări pe elevii care au activități independente, în timp ce desfășoară o activitate directă cu una din clase. Cadrul didactic are obligația zilnică la o temeinică pregătire științifică și metodică pentru alegerea temelor lucrărilor independente efectuate în clasă sau acasă, a dozării conținuturilor pentru clasele cu care lucrează direct și pentru selectarea mijloacelor de învățământ. Activitatea simultană cu elevii din clase diferite, care sunt diferențiați sub raportul vârstei, al nivelului de pregătire și de dezvoltare intelectuală necesită preocupări și opțiuni strategice speciale în ceea ce privește exercitarea influenței educative pentru diferitele categorii de elevi. Aceste strategii educative sunt cuprinse în metodologia predării simultane.

### **Metodologia predării simultane**

Procesul instructiv-educativ se organizează pe baze științifice și constituie premise fundamentale pentru asigurarea eficienței, mai ales în învățământul simultan. În școlile cu predare la clase simultane, procesul instructiv-educativ se realizează după aceleași planuri cadru de învățământ și programe școlare valabile pentru toate celelalte unități școlare, pe baza aceluiași principii didactice. Aspectele cele mai importante care vizează problemele organizatorice sunt cele legate de gruparea claselor și repartizarea lor pe cadre didactice, alcătuirea orarului, planificarea activității didactice și organizarea sălii de curs. Practica în învățământul simultan a dovedit că este în beneficiul copilului să se grupeze clasele I cu clasa a II-a și clasa a III-a cu clasa a IV-a, deși în anii anteriori clasa I era grupată cu clasa a III-a la un cadru didactic, iar clasa a II-a cu clasa a IV-a- la cel de-al doilea cadru didactic. Repartizarea actuală respectă organizarea claselor și a activităților didactice ce se desfășoară în Ciclul achizițiilor fundamentale pentru clasele I-II, iar în Ciclul de dezvoltare pentru clasele a III-a și a IV-a.

Un alt avantaj este posibilitatea de a cuprinde toți copiii într-un sistem, derulând anumite activități în comun cu grupe de nivel diferit, favorizând astfel dezvoltarea competențelor elevilor din clasele mai mici prin emulație mimetică. Totodată, alternarea activității directe cu cea indirectă determină menținerea atenției asupra sarcinilor personale. Există însă și multe dezavantaje, cum ar fi apariția riscului „nivelării” programelor școlare, reducerea timpului destinat activității de predare-învățare-evaluare și al celui destinat lucrului individual acasă, al fiecărui elev, precum și distragerea involuntară a atenției elevilor în timpul lecției. Motivarea psihopedagogică pentru alcătuirea orarului la clasele simultane este generată de un ansamblu de trebuințe, dorințe, interese, scopuri, idealuri manifestate în atitudini și acțiuni. Motivația este una dintre variabilele cele mai importante pentru obținerea performanțelor.

Activitatea cu cinci clase simultane nu poate fi comparată cu activitatea la o singură clasă decât dintr-un singur punct de vedere: instruirea și educația elevilor se realizează pe baza aceluiași principii pedagogice, iar în procesul dezvoltării complexe a personalității copiilor se parcurg aceleași etape. Grupurile diferite ca vârstă și nivel necesită programe diferențiate. Asocierea acestor grupuri de elevi impune o altă manieră de organizare a orarului. În alcătuirea orarului trebuie avut în vedere respectarea planului cadru pentru învățământul primar, a schemei orare întocmite pe clase, a curbei de efort pe zi și săptămână și cuplarea disciplinelor. Aici este punctul vulnerabil pentru clasele simultane deoarece două ore cuplate defectuos nu pot oferi posibilități optime de alternare a activității directe cu cea independentă. Pentru aceasta trebuie urmărită

plasarea corectă a disciplinelor care se predau în aceeași oră la grupuri diferite (corespunzătoare nivelului de clasă), pentru obținerea de timp necesar orei respective. Un aspect important de remarcat îl reprezintă asigurarea unității între activitatea directă a învățătorului și munca independentă a elevilor, cât și trecerea firească de la o formă de activitate la alta, în cadrul aceleiași ore, și de la o clasă la alta, în aceeași oră de curs. Pentru a realiza trecerea firească de la o activitate la alta este necesar ca acestea să se încadreze în tipurile de lecții organizate în condițiile muncii simultane.

### **Tipuri de lecții organizate în condițiile muncii simultane**

Caracteristica principală a lecției desfășurate în condițiile muncii simultane este libertatea totală pe care o are învățătorul în conceperea, organizarea și desfășurarea acesteia. Creativitatea învățătorului oferă posibilitatea structurării lecției astfel încât să obțină rezultatul pe care și-l dorește prin elasticitatea structurii, suplețea organizării și diversitatea desfășurării ei. Programa este cea care oferă coordonate de modernizare a lecției în sistemul activității simultane prin renunțarea la structuri prestabilite și adaptarea la cerințele clasei. Continuitatea în învățare este dată de integrarea cunoștințelor acumulate în structuri, procedee care introduc varietate, care asigură trănicia celor învățate și duc la realizarea unor activități ce presupun corelarea noilor cunoștințe cu experiența personală a elevului. „Măsura în care sunt realizate obiectivele propuse constituie norma sigură de apreciere a reușitei metodologiei urmate. De altfel, nici nu s-ar putea încadra lecția simultană în restricții rigide, varietatea posibilităților de lucru fiind infinită”.

Formele activității de învățare la clasele simultane sunt munca directă cu elevii și activitatea lor independentă. Activitatea directă ocupă, de multe ori mai puțin timp sau tot atâta timp cât cea independentă a elevilor. Secvențele desfășurării unei lecții sunt structurate pe timpi de alternare a activității directe a învățătorului cu activitatea directă a elevului. În ceea ce privește verificarea orală a elevilor din lecția învățătorului cu o singură clasă, aceasta devine sarcină de muncă independentă pentru elevii claselor simultane. Consider că este foarte important gradul de conștiințiozitate al elevilor în îndeplinirea sarcinilor, ca și capacitatea de control al acestora, care se situează la nivel mai ridicat. Deprinderile de muncă independent ale elevilor sunt astfel mai bine formate și stabilizate.

Atenția voluntară și capacitatea de concentrare prin crearea condițiilor pentru lucru continuu, rapid și intensiv, în activitatea directă cu elevii celorlalte clase cere adoptarea unui ton ponderat din partea cadrului didactic. Acesta poate vorbi în șoaptă cu elevii care îl privesc atunci când desfășoară o activitate directă de comunicare sau verificare.

Se cunosc trei situații diferite de îmbinare a lecțiilor cu diferite sarcini didactice:

- când la toate clasele sunt programate *lecții de dobândire de noi cunoștințe*;
- când la două sau mai multe clase sunt programate *lecții de dobândire de noi cunoștințe*, iar la celelalte clase- *lecții de formare a priceperilor, de repetare și sistematizare* sau *de verificare și evaluare a cunoștințelor*;
- când la toate clasele se programează *lecții de repetare și sistematizare a cunoștințelor* sau se pot îmbina *lecții de repetare* cu *lecții de verificare*;

Materialul didactic demonstrativ care poate fi utilizat în diferite momente ale lecției este variat pentru că, în cadrul aceleiași lecții poate fi folosit material demonstrativ natural, cât și cel confecționat cu mijloace proprii sau material existent în dotarea școlii ca aparatură audio-vizuală. Utilizarea mijloacelor de învățământ în lecțiile desfășurate simultan prezintă unele particularități specifice, ca, de exemplu faptul că o parte din materialul didactic poate fi lăsat în clasă, pentru ca



elevii să-l poată observa anterior activității (ex. hărți, mulaje, planșe cu animale, cereale, legume, fructe etc.). Examinarea materialului demonstrative în timpul lecției se face într-un timp limitat, fapt care ar putea împiedica perceperea lui completă în anumite cazuri.

În ceea ce privește tema de casă, unii învățători renunță la acest pas considerând că elevii sunt supraîncărcați. Consider că tema dată elevilor pentru acasă, prin munca independentă constituie parte integrantă a procesului de învățământ. Temele pot fi folositoare în dobândirea cunoștințelor, pentru fixarea și consolidarea cunoștințelor, priceperilor, dezvoltarea independenței gândirii ș.a. Acestea trebuie să fie alese cu grijă, să fie interesante, determinând asimilarea aproape fără efort a cunoștințelor și păstrarea lor în memorie, să fie accesibile, corespunzătoare nivelului mediu al clasei, să-i stimuleze, să aibă un caracter practice, să efectueze cu plăcere un volum de muncă mai mare. Un aspect important care contribuie la menținerea interesului pentru efectuarea temelor constă în corelarea dintre nivelul aspirațiilor și conștientizarea finalității temelor.

### **Aria curriculară Limbă și comunicare în învățământul simultan**

Stăpânirea vocabularului unei limbi înseamnă cunoașterea fondului principal lexical al acestei limbi și bogățirea de sensuri ale cuvintelor. În învățământul simultan, prin aria curriculară Limbă și comunicare se urmărește înțelegerea de către elevi a bogăției limbii materne și folosirea corectă a ei, în relațiile cu oamenii. O mai bună cunoaștere a limbii române duce la însușirea cunoștințelor în toate domeniile, atât umanist cât și științific. Compartimentele principale ale limbii sunt: vocabularul, fonetica, ortografia, ortoepia și gramatica. Școala este cea care lărgeste permanent și sistematic vocabularul elevilor prin lectura conștientă și prin însușirea cunoștințelor din celelalte discipline de învățământ. Pentru stăpânirea limbii nu este suficientă cunoașterea cuvintelor și a sensurilor lor. Este necesară cunoașterea structurii și a construcției limbii.

Folosirea exercițiilor de comunicare orală și scrisă, în predarea limbii române, în aria curriculară Limbă și comunicare în învățământul simultan are ca scop să determine elevii să formuleze corect ideile, să scrie ortografic, să elaboreze un plan de idei, o scrisoare, să realizeze o descriere, să prezinte o întâmplare, să formeze deprinderi de a folosi cartea, dicționarul, atlasul etc., trezindu-le elevilor interesul pentru literatura națională și universală.

### **Etape parcurse în studierea limbii și literaturii române**

În studierea limbii și literaturii române în învățământul simultan se parcurg mai multe etape datorită volumului și nivelului de cunoștințe care sunt stabilite prin programele școlare, în funcție de vârsta elevilor, de obiectivele, competențele și sarcinile specifice ciclurilor de învățământ. Acest fapt accentuează caracterul practic-aplicativ al studierii limbii și literaturii române. În noua situație, studiul limbii române se desfășoară în etapele: etapa prealfabetară, etapa alfabetară și postalfabetară. În perioada prealfabetară elevii se pregătesc să abordeze studiul literelor. Învățătorul se asigură că elevii pronunță corect cuvintele uzuale și sesizează toate sunetele dintr-un cuvânt, acest proces fiind numit **formarea auzului fonematic**. Pronunția corectă a cuvintelor asigură formarea deprinderilor de citire corectă și de scriere corectă. În general, elevul scrie cuvintele așa cum le pronunță. Înainte de a efectua exerciții de corectare a citirii și scrierii trebuie verificată pronunția cuvântului, a sunetelor, în special a celor care, prin anumite combinații pot fi pronunțate greșit, cum ar fi: r, l, s, z. În acest scop se folosește mult **metoda fonetică, analitico-sintetică**.

În perioada prealfabetară nu se rezolvă toate problemele referitoare la formarea deprinderilor de pronunție corectă și a auzului fonematic, așa că exercițiile de acest tip se vor continua și în perioada alfabetară. Totuși, înainte de studierea alfabetului, elevul trebuie să fie pregătit pentru abordarea scrierii. Acest lucru se realizează prin exersarea elementelor grafice care

compun literele: linii, bastonașe, cârlige ș.a. Prin exercițiile de scriere se urmărește respectarea regulilor care vizează scrierea: poziția corectă la scris, mânguirea instrumentului de scris cu cele trei degete, mișcarea mâinii din încheietură, nu cu întreg brațul, evitarea scrierii crispate prin strângerea instrumentului de scris și mișcarea întregului corp etc. Acest tip de exerciții trebuie efectuate în special cu elevii de 6 ani care nu au frecventat grădinița, situația fiind caracteristică învățământului simultan. În această perioadă elevii se exprimă liber, dezvoltă idei, prezintă obiecte, iar activitatea preponderentă se realizează cu material diverse și jucării. Învățătorul va desfășura activități diferențiate cu elevii care nu au reușit să atingă obiectivele propuse.

În **etapa alfabetică** elevul învață să citească și să scrie litere, cuvinte și propoziții. Actual se merge pe o abordare integrată a lecțiilor de comunicare în limba română. Există anumiți pași care trebuie urmați în abordarea integrată a citirii și scrierii.

În **lecția I**, aceștia sunt:

- Alegerea propoziției
- Stabilirea cuvântului în propoziție
- Despărțirea cuvântului în silabe
- Pronunția sunetului nou
- Prezentarea literei de tipar și intuirea ilustrației
- Citirea grupurilor de cuvinte
- Intuirea literei de mână
- Scrierea model a literei de mână
- Scrierea de cuvinte

Clasele cu elevii cu ritm lent de învățare pot încheia studiul literelor în prima lună a clasei a II-a, astfel că nu se explică repetenția din acest motiv.

În **lecția a II-a**, pașii de urmat sunt următorii:

- Citirea textului
- Scrierea propozițiilor
- Exerciții de dezvoltare a exprimării și de scriere

La **clasa a II-a**, în prima parte a semestrului întâi se desfășoară perioada postalfabetică. Acum, elevii și-au format o serie de deprinderi de citire corectă și conștientă, iar lucrările independente capătă un caracter mai complex, sarcinile fiind mai dificile. Citirea în gând a textului nou, citirea selectivă a unor propoziții semnificative reprezintă un pas care servește la pregătirea pentru asimilarea noilor cunoștințe. În urma citirii individuale, elevul poate reda conținutul textului folosind cuvintele autorului sau cuvinte și expresii proprii. Copierea unui text cu scrierea unor ortograme, alcătuire și scrierea propozițiilor cu cuvinte date și respectarea semnelor de punctuație sunt aspecte ce se regăsesc în scrisul elevului de clasa a II-a.

În **clasa a III-a**, elevul citește cu intonația corespunzătoare, învață părțile de vorbire (substantiv, adjectiv, pronume, numeral, verb), alcătuiește compuneri după plan dat, folosește corespunzător ortogramele, poate dramatiza o operă literară ș.a.

În **clasa a IV-a**, elevul realizează planul de idei al unui text, caracterizează personaje, citește expresiv și fluent, realizează diferite tipuri de compuneri, face analize gramaticale, stăpânește bine cititul și scrisul.



## **Aplicarea principiilor didactice în munca independentă cu elevii în condițiile muncii simultan**

Lecția este forma specifică a procesului de învățământ și prin conținutul ei trebuie să se desfășoare pe baza acelorași principii didactice, asigurând elevilor o pregătire substanțială, formând priceperi, deprinderi și cunoștințe. În activitatea instructiv-educativă se disting trei direcții principale: **informativă, formativă și educativă**. În învățământul primar, accentul cade pe latura formativă. În învățământul simultan, unde preponderentă este activitatea independentă a elevilor, pe lângă procesele de cunoaștere se dezvoltă și o serie de trăsături de caracter ca: spiritul de independență și inițiativă, perseverența, spiritul de disciplină și al răspunderii personale, autocontrolul. Toate activitățile independente trebuie să fie lipsite de orice urmă de formalism, să aibă un caracter creator, conștient și activ, să se creeze o strânsă legătură a teoriei cu practica, realizându-se astfel un important principiu didactic- **principiul legării teoriei de practică**.

În aceeași măsură, prin activitatea independentă se realizează **principiul intuiției** care presupune abordarea învățării ca proces de cunoaștere, realizat în maniera senzorială, intuitivă. Respectarea principiului intuiției presupune valorizarea pedagogică a experienței directe în cunoaștere. Aplicarea acestui principiu în practica școlară previne formalismul și verbalismul. **Principiul însușirii conștiente și active a cunostintelor, priceperilor și deprinderilor** presupune participarea conștientă a elevului în actul învățării, respectiv înțelegerea cât mai clară și mai profundă a materialului de învățat. În același timp, acest lucru presupune efort personal (voluntar și susținut) al elevului, în activități precum: ascultare, scriere, dezbateri, experimentare, rezolvare de probleme, creație etc.

**Principiul accesibilității și individualizării învățării**, ceea ce înseamnă accesibilitatea conținutului, a metodelor și tehnicilor instruirii, a limbajului și formelor de activitate etc., pentru a realiza concordanța dintre posibilitățile elevilor și dificultățile învățării. Acest principiu se realizează prin selecționarea și gradarea informațiilor științifice și a exercițiilor care conduc la însușirea cunoștințelor și la formarea unor deprinderi. În realizarea acestui principiu este necesar să se țină cont de particularitățile fizice și psihice individuale ale copilului, pentru că fiecare copil are un ritm propriu de dezvoltare și are nevoie de sarcini didactice diferențiate.

**Principiul însușirii temeinice a cunostintelor și deprinderilor** este reprezentat de însușirea durabilă a cunoștințelor și abilităților astfel încât acestea să poată fi actualizate și utilizate când se reclamă prezența lor. Temeinicia cunoștințelor însușite este generată de: baza intuitivă, concret-senzorială, de aplicații practice, de sistematizări logice, de însușirea conștientă și prin efort propriu, de completări și aprofundări continue.

**Principiul sistematizării și continuității în învățare**. Constă în desfășurarea ordonată, logică și pedagogică a conținuturilor predării și învățării.

**Principiul asigurării conexiunii inverse** reprezintă îmbunătățirea din mers a rezultatelor procesului instructiv-educativ, în funcție de informația primită despre rezultatele anterioare și asigură obținerea de efecte pozitive pentru procesul instructiv-educativ și reducerea sau eliminarea efectelor negative. Acest principiu se realizează prin evaluare ritmică, progresivă, formativă.

**Evaluarea elevilor în clasele simultane la limba română** Evaluarea reprezintă un proces continuu, de apreciere a calității, a importanței sau a utilității activității de predare- învățare. Se evaluează în scopul de a prognoștica (îndeplinește funcția de orientare a activității care urmează), de a diagnostic (are rol de reglare a procesului de predare-învățare) și de a inventaria (rol de stabilire a nivelului de cunoștințe și capacități dobândite). Evaluarea se realizează inițial, continuu și final. În evaluarea rezultatelor școlare, învățătorul folosește descriptorii de performanță și matricea de evaluare, în vederea stabilirii calificativelor. Descriptorii sunt elaborați ca model, sunt

formulați pe subcapacități și fiecare subcapacitate are elemente ierarhizate pe dificultate (de la simplu la complex), sunt cantitativi. Învățătorul elaborează singur descriptorii de performanță corespunzători celor trei niveluri: **FB, B, S**. Descriptorii sunt necesari pentru toate tipurile de evaluări, fie ea scrisă sau orală. Itemii sunt principala componentă a sistemului de evaluare și cuprind o sarcină de rezolvat în concordanță cu un obiectiv operațional sau competență. **Evaluarea la clasele simultane** este o acțiune esențială a unui process educațional eficient. Rezultatele acestui proces reprezintă repere pentru: motivarea elevilor în activitatea de învățare, pentru cadrele didactice în evaluarea și adaptarea demersului educațional și pentru familie, care primește un feedback util. Spectrul larg al metodelor utilizate permite ca, evaluarea, să se concretizeze și în activități de învățare incluse în majoritatea secvențelor lecției. Utilizarea metodelor tradiționale (probe orale, probe scrise, probe practice) este îmbunătățită prin folosirea metodelor complementare de evaluare, precum observația sistematică, portofoliu și proiectul. Învățătorul apelează tot mai des la instrumente de evaluare formativă preluate din „cadrul de gândire critică”. Acest fapt permite elevilor să-și afirme personalitatea și să își valorifice propria experiență. Înainte de a realiza evaluarea este necesar să se răspundă la următoarele întrebări. Răspunzând la acestea, învățătorul va evalua eficient materialul propus spre evaluare.

## BIBLIOGRAPHY

- Cosmovici, A., Iacob, L., (1999), *Psihologie școlară*, Ed. Polirom, Iași.  
Nicola L, (2003), *Tratat de pedagogie școlară*, Ed. Aramis, București.  
Golu, P., și colab., (1997), *Psihologia copilului*, E. D. P., RA, București.  
Stoica - Constantin, A., (2004), *Creativitatea*, Institutul European.  
Neveanu, P. P., Zlate, M., Crețu, T., (1997), *Psihologie*, E. D. P., București  
Pavelea, T.D., Truța L., Macri C., Răduț-Taciu, R., Bocoș, M., D., (2015), *Tratat de management educațional pentru învățământul primar și preșcolar*, Editura Paralela 45, Pitești.

## REVERY AND MUSICALITY: ȘTEFAN PETICĂ

Iulian Boldea

Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

*Abstract: In Ștefan Petică's poems a musicality of sensations is produced, as the universe is perceived as interior harmony and sinestesy, by the conversion of affective states into poetic figures of remarkable coherence. The erotic feeling is a sum of the same harmonious reveris, observing the senzorial symetries, the pictures of feminity being rewritten in a delicate, fragile style, in musical verses that seem evanescent. The revery of musicality, the suggestion of impoderable emotions, the cultivations of the harmony of vision and rhythm, all of these are completed by the echoes and representations that result from the sensitive and musical sensibility of Ștefan Petică.*

*Keywords: Symbolism, musicality, revery, sensation, sinestesy*

Poeziile lui Ștefan Petică se remarcă, într-o etapă de efervescență a simbolismului românesc, prin revelațiile cromaticii, prin sonoritățile specifice și tonalitățile inedite, care denotă o sensibilitate melancolică în fața spectacolului existenței. Poemele aduc în scenă, în secvențe diversificate, neomogene, o atmosferă cu contururi individualizate ce redau adesea autoportrete ale poetului, în care se întrevede suferința, tortura sufletească, dar și o luciditate amară a celui care își resimte cu acuitate singularitatea, condiția damnată, revelatoria și ireconciliabila opoziție față de o lume cu totul impermeabilă la valoare, talent, poezie: „Demonu-nfricat cu tristă față, / Cu râsu-n veci amar, cu fruntea arsă” sau „Un peregrin în rugi sfioase/ la o răspântie de drumuri”. Înstrăinarea supremă, desprinderea de existență, aneantizarea reprezintă, în spiritul demoniei romantice, încununare a unui destin marcat de reverberațiile poeziei, prin care eul se detașează de avatarurile teluricului, aspirând la spațiile imateriale ale transcendenței („Și când vom fi streini de orice viață, / De stele, de parfum, de flori albastre, / O roză, ca pe-o insulă de gheață, / Va crește sfântă-n sufletele noastre”). Poezia lui Ștefan Petică sublimează tocmai o astfel de efigie a unei contradicții interioare ce presupune un efort de autocunoaștere, dar și de cunoaștere a exteriorității, elanul spre infinit și renunțarea, opoziția fatală dintre ponderea materialității și aspirația spre spiritualitate. Poeziile lui Petică sunt unitare în primul rând prin tonalitate și atmosferă, elemente care se regăsesc în aproape toate textele, dar și prin stil și tematică. Sentimentul iubirii, vaporos, vag, intraductibil, are reverberații ale sentimentului renașcentist al dragostei, cu accente baladești și armonii ale floralului, punându-se, aici, de asemenea, accentul asupra sentimentului ca virtualitate, ca aspirație, aflată departe de plenitudine. Reprezentativ este și motivul cântecului întrerupt, în care se relevă aceeași opoziție între real/ ideal, concret/ virtual („Cântarea care n-a fost spusă/ E mai frumoasă ca oricare”).

Un fel de sistem de vase comunicante afective se construiește în poemele lui Ștefan Petică, o mișcare de sistolă-diaistolă a metabolismului poetic, în care înălțarea și căderea se succed, în metafore ale destrămării și ale umilinței de a fi, ale descompunerii deopotrivă a existenței și a visului, a naturii exterioare și a sentimentului de speranță. Toate aceste opoziții (înălțare/ cădere, naștere/ destrămare) au un contur simbolic și o vagă rezonanță metafizică și funebră („Ci eu

vedeam în minte fecioara depărtată/ Ce plânge și m-așteaptă privind albastră zare;/ O floare sângeroasă cu foile amare/ Pe rochia sa albă lucește ca o pată”). Conștiința poetului este una de o maximă luciditate și de ireductibil tragism, e conștiința unui damnat, care își resimte cu dramatism propriile limite și limitări, dar și beneficiile posturii sale artistice. Luciditatea, conștiința autoreflexivă a lui Petică se regăsesc și în articolele sale (*Estetismul lui Pușkin, Critica noastră literară, Transformarea lirice, Poezia nouă, Arta națională, Asupra literaturii în România*), articole scrise cu moderație și obiectivitate, autorul dovedindu-se un fin observator al lumii literare și al culturii în ansamblul ei, dar și un intelectual care disociază valoarea estetică de valorile etice sau etnice, în radiografii precise ale devenirii artei și literaturii române. Articolele lui Ștefan Petică denotă claritate a expresiei și pregnanță ideatică. Ele dezbat unele probleme de actualitate în epocă (problematica autonomiei esteticului, definirea și clasificarea curentelor literare, cu unele observații pertinente și nuanțate despre simbolism, imposibilitatea unei caracterizări nete a artiștilor și scriitorilor autentici, relația adesea paradoxală dintre contextul istoric și fenomenele artistice, conceptul de specific național sau despre finalitățile criticii (cu analize precise despre operele lui Titu Maiorescu sau Constantin Dobrogeanu-Gherea).

Simbolist de autentică vibrație și sensibilitate, Ștefan Petică observă în articolul *Poezia nouă* originile engleze ale simbolismului (Shelley, lirica preraphaelită): “Shelley a înrăurit mult, ca concepție artistică, asupra lui John Ruskin și acesta, în frumoasele studii asupra artei, a determinat o întreagă mișcare simbolică în pictură, care s-a întins în curând și la poezie, puțin timp după ce scrierile lui Rio asupra artei ombriene și romane, făcuse cunoscut lumii deliciosul preraphaelism mistic”. Adept al unor modele prozodice eminesciene, cu reprezentări sugestive, poetul își modelează viziunile într-un cadru nocturn, în care afectele (nostalgia, inflexiunile elegiace, vocația melancolicului) stau sub semnul interiorizat al erosului (“Ochii mari și melancolici/ Triști de visele duioase/M-au privit odată dornici/ De sub gene mătăsoase”). Lipsesc din poemele lui Petică accentele bucolice, decorul cultivat fiind unul citadin (parcuri, havuzuri, grădini, ghitare, orgi, pianine, viori), remarcându-se astfel un grad mai intens de intelectualizare și de interiorizare a lirismului.

Se produce, în poeziile lui Petică o muzicalizare a senzațiilor, universul fiind perceput ca armonie și sinestezie interioară, prin convertirea stărilor afective în figuri poetice de emblematică coerență. Sentimentul erotic e o însumare a acelorași reverii armonioase, cu sesizarea echivalențelor senzoriale, imaginile feminității fiind rescrise în peniță delicată, fragilă, preraphaelită, în versuri muzicale, estomate ca turnură a ideii lirice, evanescente (“Femei cu flori de sânge în păru-ntunecat./ Femei cu flori aprinse trecură pe-noptate/ Și pașii lor de umbră pe căi nemaiumblate/ Sunară triști ca viersuri din cântecul uitat”). Poetul e conștient de distanța care separă propria lui sensibilitate de alcătuirile precare ale lumii pragmatice, dominate de materialitate și vulgaritate, astfel încât proiecțiile lirice vizează o detentă a eului spre absolut, spre un ideal de perfecțiune artistică. De aici provin și provocările estetismului, și tentația calofiliei, reveriile metaforice, volutele rafinate și expresivitatea camuflată în sugestia frumosului ideal, perceput ca emblemă a absolutului. Dincolo de scenografiile delicate pe care virtuozitatea poetului le antrenează, importante sunt desenele fragile, din specia inefabilului, a emoțiilor imponderabile. Melancolia, ca stare de spirit privilegiată, ca și reveria, reprezintă reunirea unor complexități cromatice și sonore intermitente, în care lumina și întunericul se întretaie, cu catifelări senzitive nestatornice: “Am palida tristeță a apelor ce plâng/ Pe jgheabul clar și rece al albelor fântâni/ Sculptate-n întuneric de meșterele mâini./ Am palida tristeță a apelor ce plâng.// Adâncul întuneric se-ntinde ca-ntr-un vis/ Și nici o licărire în zare nu s-arată,/ Vestind speranța pală ce tulbură și-mbată./ Fântâna e o noapte, tăcerea un abis”.

Intimismul poeziei lui Ștefan Petică nu înseamnă, însă, sentimentalism retoric, pentru că efluviile afectivității sunt prelucrate în retortele unui anume intelectualism rafinat, emoțiile căpătând un timbru livresc, în timp ce traumele par să conducă înspre accentele de nevroză tipic bacoviene (“Nu spune o vorbă, ci mută,/ În brațele-i albe îl strânge,/ Îl mângâie tristă,-l sărută,/ Sărută-n neștire și plânge” sau “Le-ngălbenește fața luna/ Cu dureroasa-i poezie;/ Ei dorm mai strâns ca totdeauna/ Și plâng în somn fără să știe”). Elegiacă, reținută, uneori, alteori dezarticulată, cu sonorități incantatorii, ambianța lirică se resimte de o scenografie feerică a tăcerii, situată contrapunctic la celălalt pol al durerii muzicalizate, apropiate cumva de revelațiile unei fenomenologii a acvaticului, în măsura în care apa și muzica, exprimă aceeași sete de metamorfoză a elementelor, același nesaț al mișcării și al nestatorniciei, rezumând emoțiile complexe ale eului, de la conturul halucinant al lumii cuprinse de reverie, la haloul de nedefinit și de neexprimat pe care melancolia îl imprimă făpturilor: “Și flautul magic vorbi: tremurată/ O notă stângace sălta peste clape/ Ca vocile stinse în murmur de ape/ Și-ncet simfonia căzu întristată”. Să nu uităm că Petică gândește antinomic relația dintre frumusețea reală (“stricată, pângărită și batjocorită de capitalism”) și arta autentică, considerând că lirica simbolistă rescrie coordonatele unei spațialități compensatorii, prin privilegiile muzicalității, ale sugestiei, dar și prin revelarea corespondențelor și armoniilor dintre lucruri, prin reșezarea simbolului la temelia percepției universale, sau prin recursul la universul oniric, ori la extazul estetismului. Aspirația lui Ștefan Petică de a adera la mișcarea modernistă provine dintr-o astfel de asumare a principiilor simbolismului, modernismul fiind radiografiat în termeni de incontestabilă luciditate estetică „o cugetare mai subtilă, o psihologie mai adevărată, o formă mai corectă”).

Poet al purității și al armoniilor, al sensibilității clare și, în același timp, a devitalizării și dematerializării, Ștefan Petică este emblematic prin imaginile suavității: “Fața pală ca petala/ Rozelor de primăvară/ Se-nclină cu ideala/ Rafaelica fecioară” sau „Sfânta botticelliană/ E-adorata și-al meu vis./ Ca o fragedă liană/ Într-o rugă s-a deschis”. Poetul sugerează, cu delicatețe, arhitectura muzicală a universului, jocul senzațiilor motorii, diafanizate în păienjenishul complicat al meandrelor universului: “...Și coardele vorbiră prelung și trist. Eu n-aș fi voit să le ascult, căci știam bine amara durere care zăcea în glasul lor, dar ele suspinară așa de rugător și notele se tânguiau așa de sfâșietor, încât am rămas pe loc, ca și când mi-ar fi fost ochii prinși de ademenirea ucigătoare a unei prăpăstii. Iar coardele vorbiră prelung și trist. O notă stângace sălta tremurând ca o umbră ce se mișcă fantastică într-o alee umbrită de trei negri în noapte. Noapte de vară!”.

Peisajul diafan, de aspect feeric, este, parcă, țesut dintr-o vrajă muzicală, cu acolade descriptive din specia mirajului, cu inconstanța lui iluzorie, prin care, între armonia muzicală a intimității și armonia cadrului natural se instituie o corespondență deplină: “Cărarea se desfăcea albă și prăfuită ca un pod de argint peste pământul adormit. Copacii stăteau nemișcați ca niște copaci fermecați de poveste veche și luna părea prinsă pe imensa boltă albastră. Câmpul se întindea ca un strat de flori albe, și în toată această magie strălucită și ciudată a nopții numai umbrele negre ale teilor își lăsau dulcele lor mister ca un vis duios peste o serbare veselă. Și coardele spuseră prelung și trist povestea înainte. O notă ușoară sălta zglobie ca o rază de lună furișată prin frunzișul des al ramurilor. Ramuri întinse peste un drum de visuri!”. Semnificativ este finalul poeziei *Cântec uitat* prin capacitatea poetului de a evoca o atmosferă, un peisaj reconstituit din ținutul fără repere precise al trecutului, o stare sufletească redată în penița metaforelor calofile și a epitetului cu timbru afectiv. “Grădina”, “madona”, “templul” sunt, în poemul *Cântec uitat*, simboluri sugestive, proiecții himerice ce denotă refugiul în trecut și în sacralitate, repere compensatorii, consolatoare: “Și coardele spuseră prelung și trist povestea înainte. O notă suavă se înălța lin ca o față de madonă



melancolică într-un templu curios. Grădina era un templu, și madona avea ochi mari și visători, iar părul îi cădea peste umeri ca o mantie regală.

Într-un alt poem, Petică împinge semnificațiile versurilor spre absența sunetului, a melodiei, sugerând că tăcerea e mai sugestivă decât sunetul, chiar dacă muzicalitatea, armonia, puterea de sugestie diafanizează trupul cuvântului. Poetul exhibă virtualitatea înțeleșurilor ascunse în relieful imponderabil al tăcerii, unde se structurează potențialitatea unei infinități de cântece, sunete, chipuri și măști ale lumii. În tăcere poetul identifică un “mister” orgiastic, descifrează o ne-limitare a ființei și a lumii, toate acestea fiind reunite în acordurile infinit repetate ale absenței sunetului. Imaginile absenței, metaforele neantului sonor, sugestiile golului ca virtualitate conferă versurilor un mister inefabil, în măsura în care, în “nota sfântă care piere” sunt camuflate “tragedii tănuite” și “vise moarte-n floare”: “Cântarea care n-a fost spusă/ E mai frumoasă ca oricare;/ Misterul ei e o beție/ De voluptuoasă-ndurerare.// În nota sfântă care piere,/ În tremurările sfioase/ A unor rugi de Magdalene,/ Curg clare lacrimi prețioase,// Dar în cântarea fără nume/ Ascunsă-n negrele vioare/ E-o tragedie tănuită;/ Plâng albe vise moarte-n floare”. Există aici sugestia unei corespondențe între universul muzical al poemului și universul emoțiilor. “Negrele vioare” insinuează, prin “tristețea lor neprihănită”, în suflete “o mistică înfiorare”. Ambianța poemului e alcătuită din “chemări”, nostalgii, dar și dintr-o “tortură necunoscută” care e, în fond, “suprema poezie”.

Muzica este cea care declanșează în sfera intimității conștiinței nostalgii, chemări melancolii și resorturi anamnetice evanescente: “Și cel menit să ducă dorul/ Cântărei sfinte și alese/ Își simte inima cuprinsă/ De suferinți neînțelese.// În flacăra nemistuită/ S-aprinde sufletul și arde/ Și moare dornic de misterul/ Cântării stranii de pe coarde.// Ah, când în inimi zburcuate/ Orice dorințe-ncet se curmă,/ Zdrobiți vioara fermecată:/ Grozav e cântecul din urmă!”. În poemul *Moartea visurilor* atmosfera e romantică, impregnată de un sentiment al damnării, cu impulsuri tragice și o sensibilitate specific simbolistă, chiar dacă mai subzistă elemente ale unei recuzitei tematice romantice, cu un „cadru” marcat de prezența “turnului fermecat”, a “negrilor ruine”, în care se consumă un “vechi păcat”. La Ștefan Petică, ruinele reprezintă hieroglife indescifrabile ale unei istorii revoluate, iar versurile par “ciudate și streine”: “Noi stam cântând în noapte în turnul fermecat/ Ce-și nălță fruntea sură din negrele ruine,/ Iar viersurile noastre, ciudate și streine,/ Deși voiau să rădă, plâneau un vechi păcat”. Singurătatea are echivalențe în reverberațiile cadrului naturii, peisajul semănând cu o carte tainică, cu semne neînțelese și cu mistere de nedeslușit: “Stam singuri, și cum cerul greoi și-ntunecat/ Părea o carte veche cu taine sibiline,/ Noi glasul ridicarăm în cântece senine/ Chemând uitarea sfântă în tragicul palat”. Atmosfera e tulburătoare, de vrajă incantatorie și mistică, existând o semnificație tainică ce transcende ființa efemeră a lucrurilor și ființelor și le conferă o nouă identitate, impregnată de logica oniricului și a fanteziei: “Bătând din aripi grele, trecu grozava noapte,/ Plutind demoniacă în valuri lungi de șoapte,/ Iar jos, zăcând în umbră, stau roze la picioare.// Păunii sub arcade, visând plâneau în somn,/ Și rozele pâliră ca albele fecioare/ Ce mor chemând zadarnic al visurilor domn”.

Reveria muzicalității, sugestia emoțiilor imponderabile, cultivarea armoniei de viziune și ritm, toate acestea sunt completate de ecourile și reprezentările ce reies tocmai din sensibilitatea senzitivă și muzicală a lui Ștefan Petică, unde sunetele reconstituie, ca în poemele în proză, fragmente de trecut, „spun” o poveste, reconstituind sugestiv o atmosferă de mister și voluptate, încadrată în ambianța nocturnă și în meandrele abisale ale sufletului.

**BIBLIOGRAPHY**

Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, Editura Minerva, București, 1976; Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei românești*, Editura Aula, Brașov, 2005; George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982; Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iași, 2005; *Dicționarul esențial al scriitorilor români* (coord. Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), Editura Albatros, București, 2000; *Dicționarul general al literaturii române* (coord.: Eugen Simion), vol. V, P-R, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1981; Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, București, 1987; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008; Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Editura Minerva, București, 1986; Eufrosina Molcuț, *Ștefan Petică și vremea sa*, Editura „Cartea Românească”, București, 1980; I. Negoieșcu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, București, 1991; Constantin Trandafir, *Introducere în opera lui Ștefan Petică*, Editura Minerva, București, 1984; Mihai Zamfir, *Poemul românesc în proză*, Editura Minerva, București, 1981.



## MESSAGE AND IMAGE IN A PARABLE OF ROMANIA'S LAST DECADES

Ștefan Vlăduțescu

Prof., PhD, University of Craiova

*Abstract: This study brings into a Romanian and universal diachronic perspective the parable "The three hundred days rain" by Gabriel Chifu. The method used is a mix of comparisons, thematics and hermeneutics. There are three significant horizons: a realistic horizon, a biblical horizon, and a parabolic horizon. It is understood that in the articulation of this three horizons a distinctive parabolic realism is invented, a realism of parabolical fission of meanings. It is argued that the parable of Gabriel Chifu finds his place in universal literature, at the intersection of two groups of paradigm parables, the line of biblical parables and the line of parables with real incidence, myth or magic of the series "The Plague" (A. Camus) and "One Hundred Years of Solitude" (G. G. Márquez) and that, through the role of substantiation of the word, this parable shows clear Borgesian inflections. The novel "The three hundred days rain" is qualified as a parable of Romania's last years and is considered to be the most valuable parabolic novel of the present Romanian literature.*

*Keywords: parable, message, parabolic realism, fission of meanings, parabolic horizon*

### 1. Introducere

Gabriel Chifu este unul dintre prozatorii de elită ai literaturii române actuale. Romanul său "Ploaia de trei sute de zile" (București: Editura Cartea Românească, 2017) constituie o parabolă pentru România deceniilor din urmă. Cartea se situează pe baricada vârfulor romanului parabolic românesc și pe linia de altitudine în diacronia parabolei universale. Parabola vine după două remarcabile scrieri de același tip publicate în secolul XXI de Dumitru Radu Popa ("Skenzemon!", București, Editura Curtea veche, 2005) (Antofi, 2016) și de Șerban Tomșa ("Ghețarul", București, Editura Cartea Românească, 2009). Acestea continuă tranșeele parabolei consolidate în secolul XX de Alexandru Ivasiuc ("Racul"), Sorin Titel ("Lunga călătorie a prizonierului"), Octavian Paler ("Viața pe un peron") și Petre Sălcudeanu ("Biblioteca din Alexandria") (Zota, 2004; Crihana, 2007; Manolescu, 2008).

### 2. Profilul critic al parabolei

În linie ideogenetică, romanul parabolic își are originea în mulțimea de parabole biblice. Parabolele ar fi, după modelul evangheliștilor, un fel de povești didactice cu semnificație restrânsă și cu bogat conținut de adevăr ascuns (Longenecker, 2000; Snodgrass, 2008; Plesu, 2012; Smith, 2013). Parabolele nu au o singură cheie de interpretare, ilustrând prin aceasta deschiderea ca un câmp de posibilități de înțelegere (Blomberg, 2012). Ele se constituie din două planuri paralele intricate: unul este planul exoteric, al faptelor exersate schematic, sub care există un altul, planul ezoteric, al sensului și mesajului, neînțelese totalmente decât de inițiați. În linie alogenetică, parabola este rezultanta unui ansamblu de contradicții majore și expresia unei situații de criză cu impact în domeniul socialului. Este o formulă epică la care nu se poate avânta oricine și la care nu se poate recurge oricând. Experiența literară istorică arată că, în secolul al XX-lea, cele două

războaie mondiale au purtat haloul unor parabole de o izbitoare sensibilitate la politic și social: romanele lui F. Kafka, romanele lui A. Camus sau teatrul lui B. Brecht.

Nu se poate scrie oricând un roman de război; un astfel de roman se scrie în prealabil (în legătură cu semne îngrijorătoare ale izbucnirii unui război) sau post factum (după război și în legătură cu el). Nici parabolele nu se pot scrie oricând. Ele se elaborează când neputința socială intră în contact cu disperarea simbolică, când lectorul neputincios este dispus să se răzbune simbolic prin lectură. Astfel între scriitor și publicul său se creează o complicitate, o conivență. Vremea parabolei deci nu este oricând. Momentul parabolei este timpul lipsei rezonabile de speranță, căci în subsidiar parabola este o disperare. Este o formă estetică dătătoare de speranță pentru cei pregătiți pentru descifrarea disperării. Parabola indică o neputință. Mesajul ei este o disperare neputincioasă în fața unui pericol concret. Ea aduce o soluție publică, fiind astfel o răzbunare. Parabola răzbună neputința. Ea este de fiecare dată conivență și răzbunare. Înainte de toate, în parabolă avem o situație de criză; în mod conex, printr-un mesaj violent, acesteia i se propune o soluție radicală. Parabola are sens și mesaj unitar (Boucher, 1981; Via, 2007; Baldick, 2015). Ca diegeza, ea închipuie o secvență coerentă din viața cotidiană ce poartă semnificații ce, în mod abrupt, se expun la descifrare. Sunt parabole opere precum: "Procesul" de Franz Kafka (Politzer, 1960; Belitt, 1972; Roger, 2017), "Ciuma" de Albert Camus (Vanborre, 2012; Palud, 2012), "Rinocerii" de Eugen Ionescu (Gheorghisor, 2006; Bennett, 2011; Cap-Bun, 2011; Boldea, 2015; Wolska, 2017), "Sfârșitul jocului" de Samuel Beckett (Massoud, 2016), "Deșertul tătarilor" de Dino Buzzati (Vitagliano, 2015), "La poalele vulcanului" de Malcolm Lowry, "Ipoteza" de Robert Pinget, "Un veac de singurătate" de Gabriel Garcia Márquez (Corwin, 2016), "Jocul cu mărgelile de sticlă" (Hermann Hesse) (Bloom, 2003) ș.a.

Criticul Marian Popa vedea parabola ca "ficțiune de tip alegoric care propune, indiferent de convenție și limbaj, un mesaj de tip imperativ-normativ și care se realizează pe baza unui paralelism"; de fapt, parabola s-ar manifesta la nivelul mesajului și ar "propune totdeauna o semnificație în mod violent" (Popa, 1971, p. 162).

### 3. Parabolă și realism parabolic

În "Ploaia de trei sute de zile", sunt aduse în convergență trei orizonturi hermeneutice: un orizont realist, un orizont biblic și un orizont parabolic.

În orizontul realist ne apare România la zi. Pe de o parte, se reține corupția generalizată, sistemul de sănătate neperformant, educația deficitară, calitatea inferioară a infrastructurii rutiere, afacerile murdare de milioane de euro pe banii statului în care sunt implicați demnitari de înalt nivel și firma Microsoft. Pe de altă parte, se prezintă surparea unei străzi (aluzie evidentă surparea înregistrată la metroul bucureștean), circulația de coșmar "pe valea Oltului", cozile la frontieră, nefuncționala "centură a capitalei", drumurile-capcană pline de gropi, hackerii vestiți, îmbogățiți peste noapte, prostituatele și peștii de nivel internațional (Siminică, Motoi & Dumitru, 2017). În ordinea conceptuală a realului se delimitează două lumi: lumea laică și lumea bisericească. Acestea sunt la fel de pervertite, la fel de corupte: "Cert este că toate mizeriile de care fugisem când m-am refugiat la mănăstire le regăsesc și aici, în forme diferite, dar la fel de deprimante" constată Mihail Cristea.

Orizontul realist face vizibilă societatea caramiană anormală, o societate al cărei sistem de valori este bulversat, căreia îi lipsesc punctele sigure de reper, care nu are stabilitate și echilibru, care mimează sau își inventează libertatea, democrația și statul de drept, care nu are un proiect de țară. Oamenii maturi ai Caramiei se complac resemnați în decădere morală și corupție. În acest mod, ei încurajează și perpetuează sistemul corupt. Cei care suferă cel mai mult sunt tinerii; în

revolta și în radicalitatea lor, aceștia proiectează un asasinat simbolic prin care să zguduie din temelii societatea coruptă.

Întrucât demersul realist eșuează, se recurge la resetare printr-un ”potop local, degradat” situat în orizontul biblic și în orizontul parabolic.

Orizontul biblic nu include doar ideea de potop; numele și unele dintre acțiunile personajelor au incidență biblică. Înainte de toate, personajul nuclear, Iacob Petru Grima (”probabil cea mai respectată personalitate a vieții publice românești”, cum se reține în roman) are un destin marcat biblic. Biblia ne spune că Iacob este cel care are tăria de a-l înfrunta indirect pe Dumnezeu; el se luptă cu îngerul lui Dumnezeu. Petru amintește de Sf. Apostol Simon-Petru: cel căruia Isus i-a schimbat numele din Simon în Petru (”piatră”); acesta manifestă unele îndoieli privind credința, ulterior dedicându-i-se total. Iacob Petru Grima este Savantul. Este un astrofizician histrionic ce-și construiește Cosmogonia ca o Cosmologie, ca o lucrare științifică, iar nu ca una teologică și care stă într-un scaun cu rotile doar pentru ca prin neputința jucată să poată avea grijă de propria interioritate. Este un fals om cu dizabilități. Construcția sa științifică explică începuturile lumii fără să ia în calcul existența lui Dumnezeu. Ca savanți, spune el, ”avem datoria să explicăm tot ce putem doar cu slabele mijloace ale minții omenești. Fără să introducem instanțe supraumane și fără sprijinul lor”. După eșecul în alegerile prezidențiale și linșajul mediatic la care este supus, pentru a-i da satisfacție prietenului său Mihail Cristea nu mai neagă abrupt existența lui Dumnezeu, manifestă unele îndoieli că Știința și Teologia sunt neapărat opozabile. Deși este savant, simbolul rațiunii, pentru a intra în rol, el intră în jocul ”de-a dizabilitatea” și acceptă iraționalitatea; pentru el ploaia este ”irațională”.

Dacă Iacob sfidează pe Dumnezeu, Mihai este simbol al umilinței față de Dumnezeu. Cristea are emergente semnificaționale biblice cristice. Fost profesor de fizică, Mihail Cristea se călugărește. Are, după cum observă, Ștefan Orban ”trăsături armonioase de sfânt”. Se consideră dublul lui Iacob Petru Grima și-și face un ideal din îmboldirea acestuia să-și definitiveze lucrarea, cu speranță că-l va convinge să ia în calcul existența lui Dumnezeu. Este ucis de Gigi Spaniolu în timp ce lecturează Cosmogonia lui Iacob Grima, fără acordul prealabil al acestuia, confundat fiind cu Grima. Mihail Cristea este simbolul credinței.

Ștefan este, se știe, primul martir creștin (Naveh, 2012). Ștefan Orban este constructorul ce nu se lasă cumpărat de banii lui Titi Ciurel, pentru a-i construi cea mai înaltă catedrală ortodoxă. Este un personaj ce în mod vizibil se metamorfozează substanțial: din omul care avea ca ”reper” ”atracția pentru bani și cea pentru femei” se transformă sub influența ploii și a lui Iacob Petru Grima în constructorul absolut: ”mă interesează să construiesc, să fac ceva durabil, care să rămână”. Pentru el, ploaia este ”fatidică”. Este omul de acțiune, curios și problematizant: caută marginile ploii, caută explicații ale ploii. Se adresează în acest sens lui Mihail Cristea, lui Iacob Petru Grima, se informează din mass media. Sigur, este ”orb” la trădările iubitei sale Cora, este orb la manipularea realizată de fiica sa pentru a-i strica relația cu iubita sa, Cora, și a obține bani pentru a-l plăti pe Gigi Spaniolu ca să-l asasineze pe Grima.

Lena și Ionică sunt personaje mute, ființe de încredere ce-l servesc cu devotament pe Iacob Petru Grima. Maria-Magdalena este salvată de Isus pe care ulterior îl urmează cu sfințenie; Ioan, cel care îl recunoaște pe Isus ca Mesia și-l precede credincios; îi pregătește calea; el se consideră ca fiind cel ce botează cu apă, în timp ce Isus botează cu Duhul Sfânt.

La finalul cărții, casa în formă de corabie a lui Grima se prefăce în corabie și salvează de șuvoaie șase suflete. Caramia este cumva salvată prin reprezentanți: Iacob Petru Grima, Ștefan Orban, Lena, Ionică, Macarie și Mihail Cristea. Este vorba de patru vii și doi morți. Lena, Ionică și Macarie sunt săraci cu duhul. Ceilalți trei sunt intelectuali de marcă. Cei salvați sunt oamenii vii

ai lumii ce va veni. Lumea cea nouă post-potop a Caramiei va fi una intelectualilor (a omului de știință Grima, a constructorului Orban) și a ființelor de încredere, respectuoase și oneste, oarecum sărace cu duhul (Lena și Ionică). Lumea cea nouă va moșteni credința implicită (rămasă după Cristea) și spiritul de sacrificiu (lăsat în urmă de săracul cu duhul Macarie).

Principalul orizont semnificațional al cărții este orizontul parabolic. În cadrul acestuia intră în convergență orizontul realist și orizontul biblic. Putem spune că excepțional în roman mecanismul productiv prin care spiritul creator face ca semnificațiile realiste să fie modulate biblic și finalmente să fie convertite parabolic. Mediul realist determină o polivalență centrifugă a valențelor biblice. Prin saturarea realistă a unora dintre valențele biblice se obține o fisiune parabolică. Reacția realului cu biblicul într-o diegeză controlată auctorial produce efecte parabolice. Înțelesurile din lumea reală sunt modulate biblic; semnificațiile astfel obținute nu au stabilitate și orice surplus de realitate le transformă în sensuri parabolice.

Este de observat că însuși titlul cărții are o semnificație polivalentă biblică și parabolică de neevitat. Are funcții de rezumare, de orientare, marchează poziții, evidențiază opțiuni, determină piste de lectură, induce și stimulează parcursuri de interpretare. De altfel, diluviul biblic este amintit de în două rânduri în roman: o dată ca fiind creația celui „mai demential scriitor” și, a doua oară, ca fiind o lectură utilă pentru depresivi.

O ploaie de trei sute de zile se încheie ca potop. Personajul principal al romanului este chiar ploaia. Ea dă coeziune și unitate universului epic: ploaia structurează universul epic. Tema ploii nu este nouă la Gabriel Chifu. Acela care cu calmă, rânduită critic admirație l-a citit temeinic pe Gabriel Chifu nu poate să nu sesizeze puterea de survenire în creația acestuia a temei ploii. De aceea, se poate spune că ploaia este chiar un topos al creației sale. Relativ recenta sa antologie de autor „Ploaia trivalentă” (2015) este viziunea unei ploi multi-lume, a unei ploi multivers (a unei ploi în mai multe universuri). Ploaia, ca mișcare a materiei, este un fenomen de suflet, de timp, de trup și subiect de meditație: „a început ploaia trivalentă/ ea cade aici și deodată/ în alte două lumi/ unde am fi putut să trăim/ și unde nu vom ajunge niciodată/ ploaia aceasta prevestitor lovește în geam/ (...)/ aducându-ne șoaapte de dincolo/ și de dincolo” („ploaia trivalentă”).

De la ploaia prevestitoare în trei lumi se trece la ploaia într-un fragment de lume, într-o singură țară, aceea din romanul de față. Din 30 septembrie 2015, în țara Caramia cu capitala în orașul Z. se pornește o ploaie de trei sute de zile care se încheie în a trei sute una zi (adică în 2016) ca un potop cu vânt ce-i aduce sfârșitul: „Localitate după localitate, sate și orașe, chiar și nesăbuita capitală Z.” (...) apele înecară „țara”. Ulterior, vântul desăvârșește lucrarea ploii. Ultima localitate, în nord-estul Caramiei, rămasă peste nivelul apei este pusă la pământul de sub ape. Simbolic, biserica este ridicată în aer și demantelată; lumea laică și lumea bisericii sunt în Caramia la fel de corupte, la fel de ahtiate după bani, favoruri și prestigiu nemeritat, sunt la fel de demne de pieire. În această direcție interpretăm și poemul „Ploaia de trei sute de zile” publicat ulterior de Gabriel Chifu, în „România literară”, 14/2017.

La început, ploaia este percepută ca o răzvrătire a naturii, ca un avertisment. Apoi, ea este înțeleasă ca o prevestire a sfârșitului lumii. Din egală cu sine și suportabilă, benignă, în a două sute nouă zeci și opta zi ea devine violentă și alarmantă, malignă. Observând aceasta, Ștefan Orban „exclamă întrebător”: „Vine potopul?!...” Mihail Cristea acceptă de principiu estimarea și o pune în termenii potopului biblic; confirmativ găsește faptul că „potopul clasic tot de prin ținuturile acestea, de la Marea Neagră, a pornit”; pe de altă parte, el „a ținut doar patruzeci de zile”. Argumentul lui Orban este că „într-o lume degradată nici potopul nu mai poate fi cum a fost. Decât așa, anemic, prelungit, vlăguit, ezitant”. Un alt argument împotriva venirii potopului, adus de Cristea, este că „a doua pieire, dacă va veni, va fi prin foc, nu prin apă”. Se vede treaba că acest

potop nu este unul clasic, ci un "potop local, degradat"; nu este un potop denotativ biblic, ci unul conotativ parabolic. El nu se circumscrie unei preconizate, apocaliptice pedepse divine, ci survine ca o sancțiune simbolică și iubitoare, elegantă și delicată. Sigur că ploaia aceasta ne duce din nou cu gândul la ploaia de aproape cinci ani din parabola lui G. G. Márquez ("Un veac de singurătate"). Sigur că Gabriel Chifu îl consideră pe G. G. Márquez unul dintre marii romancieri ai lumii, alături de "Cervantes, Balzac și Dostoievski (...), Kafka" (G. Chifu, "O capodoperă...", Luceafărul, 30, 2008).

Cartea are o ideatică parabolică limpede: întrucât oamenii din Caramia s-au pervertit iremediabil, mersul lumii Caramiei trebuie resetat printr-un potop sancționator, dedicat și exclusiv. Mesajul romanesc nu se sprijină pe un pericol iminent ca ca în "Deșertul tătarilor" (D. Buzzati) sau ca în "La poalele vulcanului" (M. Lowry). În "Ciurma" (A. Camus), criza apare brusc; este apăsătoare și violentă; oamenii o iau imediat în calcul, o sesizează ca fiind o situație de criză și se organizează pentru a o înfrunta, pentru a-i face față (Karpf, 2016; Ongus, Wafula & Ruvuta, 2016; Zakerian, Sadoughi, Nabavi & Mahdi, 2017). Este vizibilă solidaritatea umană în fața dezastrului.

La Gabriel Chifu, ploaia este insidioasă; se insinuează aproape insesizabil; apoi devine apăsătoare. Oamenii nu o iau în seamă ca pe o criză, ci se complac în a-i aștepta sfârșitul (Voinea, Negrea & Teodorescu, 2016). La final, ea devine violentă și distructivă. Poate că lipsa de mobilizare în fata dezastrului spune ceva despre omul româno-caramian; în roman se reține: "caramienii nu sunt spirite riguroase, atente la ce se petrece cu ei și în jur; nici înclinați pentru cercetare și analiză autoscopică. (...) În majoritatea lor, au mintea și sufletul neantrenate și de aceea sleite și își centrează existența pe un cod de valori cu totul special, cum ar fi, de exemplu, ghiftuirea, îndoparea, îmbuibarea. (...) Sunt incapabili să-și pună întrebări și să se îngrijoreze, sunt ocoliți de orice fior metafizic". Am zice că omul caramian trăiește blestemul ploii, marasmul axiologic și moral ca pe o bucurie netoată și orgolioasă de a prinde astfel sfârșitul lumii. Cuvântul de ordine este nepăsare. Cât de cât implicat în găsirea unei explicații ca premisă a identificării unei soluții este constructorul, omul de acțiune Ștefan Orban. Nici acesta însă nu iese cu convingere din rând, nu se erijează într-un conducător, într-un salvator, într-un mântuitor. Din această perspectivă, avem de a face nu numai cu o parabolă a redempțiunii, ci și cu o parabolă a ratării. Ca și ploaia de aproape 5 ani a lui G. G. Márquez, ploaia lui Gabriel Chifu apare ca un fenomen natural normal care prin proporțiile sale devine amenințator, violent, dezastruos, devastator.

Ceea ce individualizează romanul lui Gabriel Chifu pe harta parabolei universale este că „Ploaia de trei sute de zile” este un roman parabolic care pășește realist. Este o carte care decolează realist și zboară parabolic. Evenimente reale ale României ultimelor trei decenii sunt deconstruite pentru a cadra cu mediul țării simbolic-parabolice Caramia. Rădăcinile parabolei se pot identifica în realitatea foarte bine cunoscută nouă. Situația parabolică de criză majoră consistă în prăbușirea iremediabilă a sistemului de valori (DeBo'rah, 2016; Jarvis, 2016; Frunză, 2017).

Parabola lui Gabriel Chifu are inflexiuni subsidiare borgesiene: este impregnată de mitul borgesian al cuvântului care construiește lumi. După potop, furtună și vânt, când totul a fost acoperit de ape, când Caramia, precum Atlantida, este doar un simplu cuvânt ce urcă din adâncul apelor, doar cuvintele rămân ca un semn de salvare: "frânturi de propoziții" și "praf de cuvinte". Cuvintele au făcut potopul distrugător, cuvintele au generat lumea ficțională, cuvintele rămân ca o iluzie senină. Singura salvare vine din cuvinte (Zamora, 2002). La început a fost cuvântul, iar la sfârșit, tot cuvântul. La Gabriel Chifu, cuvântul are și puterea de a deconstrui, de a face să dispară lumi. Se face și astfel un pas dincolo de realismul magic către un realism parabolic, am zice. Într-o vreme tulbure și întunecată ca a noastră, prin intermediul unor irizări biblice, realismul urcă la parabolă. Astfel Gabriel Chifu inventează un realism parabolic.



Tot ce se întâmplă în lume are un sens; ca atare, ploaia are și ea un sens, iar acest sens trebuie descifrat din recunoașterea semnelor ce o însoțesc în mod inexorabil. Desprinderea unui sens înseamnă conștientizarea locului tău în această lume. Pe fond, chiar întâmplările, imaginile gândite dau sensul vieții (Boaru & Iorga, 2016; Smolaș, K., & Ślusarczyk, 2017; Ланцова, 2017; Sauvageau, 2017). Personajul parabolic principal este ploaia. Din lumea bazală a romanului, memorabile nu sunt înainte de toate personajele centrale parabolice (Iacob Petru Grima, Mihail Cristea, Ștefan Orban), ci personajul de inspirație realistă Titi Ciurel. Personaj realist magistral Titi Ciurel. Și acest fapt constituie un argument că romanul a pornit realist și a rămas atașat de realism în cadrul conceptului mai larg de realism parabolic.

Răzbunare a cuvântului împotriva unei ordini anormale, "Ploaia de trei sute de zile" este, totodată, răzbunarea literaturii împotriva realității. Cum spune Irina Petraș, romanul este "unul ivit din iubire: Caramia rămâne „cara mia”, fie ea și copleșită de toate păcatele". Spiritul creator nu are inimă să nu-și salveze prin puterile sale țara. Cum aceasta este iremediabil pierdută, salvarea ei este doar de cuvinte, în imaginar. Este o concesie făcută sieși ca ființă ce nu-și poate abandona esența: aparține acestei țări și împotriva acestui lucru nu se poate face nimic. Cartea este o parabolă scrisă nu cu vehemență, ci una elaborată cu sfințenie, cu delicatețe, cu inima strânsă, scrisă cu speranța că ce se vede nu este adevărat, că țara de suflet, de inimă și de esență nu este așa cum realitatea o arată. Este o parabolă ca un semn de neputință, căci în puterea scriitorului nu este decât salvarea prin cuvinte.

#### 4. Concluzie

„Ploaia de trei sute de zile” se înscrie pe orbita operelor parabolice semnificative, ca reper și punct de trecere în diacronia parabolei din literatura universală și, totodată, inițiază a ceea ce s-ar numi realism parabolic, realism ce fisionează ca parabolă. Parabola lui Gabriel Chifu se situează la intersecția a două grupuri de parabole paradigmatică: linia parabolelor biblice și linia parabolelor cu incidență în real, mit sau magic din seria "Ciuma" (A. Camus) și "Un veac de singurătate" (G. G. Márquez). Totodată, ea vădește clare inflexiuni borgesiene.

Cartea este fascinantă din cel puțin două puncte de vedere. Mai întâi, impresionează irezistibil prin naturalețea cu care se transvazează estetic realitatea maladivă și traumatică a României anilor din urmă. În al doilea rând, captivează prin altitudinea parabolică la care sunt ridicate în decantare semnificațiile evenimentelor și prin ambiguitatea reflexivă a salvării. Construcție epică în care desfășurarea narativă de factură realistă este punctată discret cu secvențe de detaliu prin care evenimentele sunt urcate la nivel parabolic, „Ploaia de trei sute de zile” oferă experiența unei lecturi la intersecția constatării neutre cu meditația gravă, sancționatoare și vindecătoare.

#### BIBLIOGRAPHY

- Antofi, S. (2016). A parable about totalitarianism—Skenzemon! by Dumitru Radu Popa. *Journal of Romanian Literary Studies*, (09), 10-11.
- Baldick, C. (2015). *The Oxford dictionary of literary terms*. OUP Oxford.
- Belitt, B. (1972). The enigmatic predicament: some parables of Borges and Kafka. *TriQuarterly*, 25, 268.
- Bennett, M. Y. (2011). Berenger, The Sisyphean Hero. In *Reassessing the Theatre of the Absurd* (pp. 89-100). Palgrave Macmillan US.
- Blomberg, C. L. (2012). *Interpreting the parables*. InterVarsity Press.

- Bloom, H. (Ed.). (2003). Hermann Hesse. Infobase Publishing.
- Boaru, G., & Iorga, I. M. (2016). Military Information. *Annals–Series on Military Sciences*, 8(2), 66–78.
- Boldea, I. (2015). Eugène Ionesco–intransigență și valoare. *Limba Română (Chișinău)*.
- Boucher, M. I. (1981). The parables. Michael Glazier.
- Cap-Bun, M. (2011). Human Condition Between the Fantastic and the Absurd in Eugene Ionesco's *Rhinoceros*. *Analele Universității Ovidius din Constanța. Seria Filologie*, (22/2), 71-82.
- Colhon, M., Cerban, M., Becheru, A., & Teodorescu, M. (2016, August). Polarity shifting for Romanian sentiment classification. In *INnovations in Intelligent SysTEms and Applications (INISTA), 2016 International Symposium on* (pp. 1-6). IEEE.
- Corwin, J. (2016). Gabriel García Márquez. Palgrave Macmillan.
- Crihana, A. (2007). Mythe, histoire et utopie dans le roman parabolique du XX siècle. Modèles de la fiction parabolique européenne et sud-américaine dans le roman roumain de l'après-guerre. In *Littérature, langages et arts: rencontres et création* (p. 86). Servicio de Publicaciones.
- de Beer, J. J., & Mentz, E. (2017). A cultural-historical activity theory focus on the holders of indigenous knowledge as self-directed learners: Lessons for education in South African schools. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Natuurwetenskap en Tegnologie*, 36(1), 11-bladsye.
- DeBo'rah, L. (2016). Life after the homicide of young urban African American males: Parental experiences (Doctoral dissertation, Capella University).
- Dumitru, A., Budica, A. B., & Motoi, A. G. (2016). Managerial-Systemic Profile of a Tourism Company. *Polish Journal of Management Studies*, 13(2), 36-45.
- Ferris, D., Eckstein, G., & DeHond, G. (2017). Self-directed language development: A study of first-year college writers. *Research in the Teaching of English*, 51(4), 418.
- Frunza, S. (2017). Ethical leadership, religion and personal development in the context of global crisis. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 16(46), 3.
- Frunză, S. (2017). Axiology, Leadership and Management Ethics. *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, Vol. IX, No. 1: 284-299.
- Gheorghisor, G. Lumina și tenebrele–teme și simboluri în imaginarul oniric ionescian. *Analele Universității din Craiova*, 302.
- Goliński, M. (2016). Elastyczne zarządzanie kompetencjami w systemie zawodowcy. *Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej. Organizacja i Zarządzanie*, 71, 5-15.
- Gongonea, Silviu (2013). *Gellu Naum, aventura suprarealistă*. Craiova: Aius.
- Hussein, S. (2017). The effect of green marketing on lebanese consumer behavior in retail market. *British Journal of Marketing Studies*, 5(4), 49-62.
- Jarvis, C. E. (2016). The impact of communication style on organizational assimilation: A qualitative inquiry exploring Generation Y employees during their first year of employment with an organization (Doctoral dissertation, Capella University).
- Karpf, A. (2016). The persistence of the oral: on the enduring importance of the human voice (Doctoral dissertation, London Metropolitan University).
- Kot, S., Tan, M., & Dragolea, L. (2017). The Use of Social Media Supporting Studying. *Economics & Sociology*, 10(1), 169.
- Longenecker, R. N. (2000). The challenge of Jesus' parables (Vol. 4). Wm. B. Eerdmans Publishing.
- Lorenc, A., Michnej, M., & Szkoda, M. (2016). Information system aiding the logistics processes of loading and securing in railway transport. *International Journal of Shipping and Transport Logistics*, 8(5), 568-589.



- Manolescu, N. (2008). *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*. Ed. Paralela 45.
- Massoud, M. M. (2016). Beckett's "Endgame": A Twentieth-Century Parable. *The Canadian Journal of Irish Studies*, 236-248.
- Naveh, G. S. (2012). *Biblical parables and their modern re-creations: from "Apples of gold in silver settings" to "Imperial messages"*. SUNY Press.
- Ongus, P., Wafuta, R., & Ruvuta, J. C. (2016). *Smartphone Usage and Self-Directed Learning Activities at Mount Kenya University, Kigali, Rwanda*.
- Palud, A. (2012). The Complexity and Modernity of The Plague. In *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings* (pp. 19-33). Palgrave Macmillan US.
- Plesu, A. (2012). *Parabolele lui Isus sau adevarul ca poveste*. Humanitas SA.
- Politzer, H. (1960). Franz Kafka and Albert Camus: Parables for Our Time. *Chicago Review*, 14(1), 47-67.
- Popa, M. (1971). *Modele și exemple: eseuri necritice*. Editura Eminescu.
- Ridley-Merriweather, K. E. (2016). *Asian American women's perspectives on donating healthy breast tissue: implications for recruitment methods and messaging* (Doctoral dissertation).
- Roger, S. (2017). *Borges and Kafka: Sons and Writers*. Oxford University Press.
- Sauvageau, K. (2017). *Étude exploratoire des agirs communicationnels adaptés par les enseignants qallunaats au Nunavik au secondaire* (Doctoral dissertation, Université du Québec en Outaouais).
- Siminică, M., Motoi, A. G., & Dumitru, A. (2017). Financial Management as Component of Tactical Management. *Polish Journal of Management Studies*, 15.
- Ślusarczyk, B., Baryń, M., & Kot, S. (2016). Tire Industry Products as an Alternative Fuel. *Polish Journal of Environmental Studies*, 25(3), 1263-1270.
- Smith, B. T. D. (2013). *The parables of the synoptic Gospels: A critical study*. Cambridge University Press.
- Smolaq, K., & Ślusarczyk, B. (2017). Social Media Usage in the University Activities. In *Advances in Applied Economic Research* (pp. 225-237). Springer, Cham.
- Snodgrass, K. (2008). *Stories with intent: A comprehensive guide to the parables of Jesus*. Wm. B. Eerdmans Publishing.
- Šoltés, V., & Nováková, B. (2016). Assessment of Material Living Conditions by the Means of Integrated Indices in the Visegrad Group. *Polish Journal of Management Studies*, 13(1), 157-167.
- Ali Taha, V., Sirková, M., & Ferencová M. (2016). The Impact of Organizational Culture on Creativity and Innovation. *Polish Journal of Management Studies*, 14(1), 7-17.
- Valantinè, I., Grigaliūnaitė, I., & Danilevičienė, L. (2017). Impact of basketball fan behaviour on the organization's brand. *Baltic Journal of Sport & Health Sciences*, (1).
- Vanborre, E. (Ed.). (2012). *The Originality and Complexity of Albert Camus's Writings*. Springer.
- Via, D. O. (2007). *The parables: Their literary and existential dimension*. Wipf and Stock Publishers.
- Villa, S., Goncalves, P., & Villy Odong, T. (2017). Understanding the contribution of effective communication strategies to program performance in humanitarian organizations. *Journal of Humanitarian Logistics and Supply Chain Management*.
- Vitagliano, D. (2015). "Il soldato inesistente" ne Il deserto dei Tartari di Dino Buzzati. *Italiaes. Littérature-Civilisation-Société*, (19), 297-312.

- Voinea, D. V., Negrea, X., & Teodorescu, B. (2016). Journalistic Language as a Part of Romanian Language. *Analele Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Lingvistică*, (1-2), 284- 291.
- Wolska, A. (2017). Zezwierżeczenie świata ludzi., „Nosorożec” Eugène’a Ionesco. *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica*, 4(34), 211-221.
- Zakerian, M., Sadoughi, Z., Nabavi, A., & Mahdi, R. (2017). Feasibility Analysis Functions of Iranian Universities in Achieving Sustainability. *Journal of Sustainable Development*, 10(2), 191.
- Zamora, L. P. (2002). The visualizing capacity of magical realism: Objects and expression in the work of Jorge Luis Borges. *Janus Head*, 5(2), 5-2.
- Zhuravskaya, M., Morozova, E., Anashkina, N., & Ingaldi, M. (2016). Toyota-Oriented Technologies as Ecological Management Tools for Transport Enterprises. *Polish Journal of Management Studies*, 13(2), 192-203.
- Zota, A. (2004). Parabola și parabolismul în literatura contemporană română și universală (Doctoral dissertation).
- Ланцова, М. В. (2017). Управление информационными потоками в контексте внедрения бережливого производства. *Приволжский научный вестник*, (2 (66)).

## THE POSTMODERN FICTIONALIZATION OF REALITY – DUMITRU RADU POPA, „MI S-A PĂRUT, CU PARANTEZE...”

Simona Antofi

Prof. PhD., “Dunărea de Jos” University of Galați

*Abstract: Dumitru Radu Popa's Postmodern writing approaches two major issues: the specifics of literary representation, namely the relation art/literature - reality and the experimental use of the text-palimpsest, textual auto-reference and self-reflexivity. Therefore, our study analyses Mi s-a părut, cu paranteze... from the point of view of personally assuming, reshaping and interpretation of the Postmodern textual inventory, as well as of the specific re-evaluation of the writer's livresque patterns equally guiding the covert textual structure.*

*Keywords: Postmodern writing, auto-reflexive writing, auto-reference, livresque pattern, text-palimpsest.*

Despre Dumitru Radu Popa există, după cum se știe, puține referințe critice și, dintre acestea, și mai puține notabile. Scriitorul, rezident în America din 1985, își trăiește exilul în mod atipic, în afara dilemelor și a traumelor identitare des întâlnite în astfel de situații. Tocmai de aceea, scriitura practică de acest prozator nonconflictual, în esență, înglobează într-o formulă proprie, unică, am zice, atât statutul său neproblematic de emigrant, cât și gustul pentru experimentalismul postmodern liber asumat dar și liber reinterpretat, corelat cu o viziune duală, onestă, în fond, asupra spațiului românesc rămas departe și asupra aceluia american, permisiv și maleabil cu toate etniile, limbile și mentalitățile.

Dana Pîrvan-Jenaru surprinde corect, în termenii potriviți, specificul de scriitură și de semnificație al *prozelor româno – americane* ale lui Dumitru Radu Popa: „O vibrație particulară se desprinde din proza de mare subtilitate a lui Dumitru Radu Popa. Pe de o parte, prin amestecul de real și fantastic, ce balansează între un tărâm luminos, plin de culoare și armonie, și un tărâm straniu, ambele deschizând un labirint al lumilor paralele, al planurilor multiple, atât spațiale, cât și temporale. Pe de altă parte, prin paradoxala gravitate a umorului și a ironiei ca spirit critic ce demistifică, nu prin evaziune, ci prin asimilare și depășire. Toate acestea sunt potențate prin măiestria de a crea atmosferă (un decor format din oameni, tablouri și idei), fluenta narațiunii și, mai ales, aspect esențial pentru un scriitor plecat din țară de mai bine de douăzeci de ani, simțul limbii, ale cărei fraze sonore fidelizează prin plăcerea provocată, dar și prin sugestia unei realități ce se ascunde în pliurile acestui limbaj. Acestea ar fi, în mare, liniile de forță ale celor șapte proze reeditate (*Lady V.*, *Panic Syndrome!*, *Din povestirile unui frizer*, *Alegerea*, *La revoluția română*, *Mi s-a părut, cu paranteze...*, *O zi nefastă din viața lui Abraham Van Beyer*) în variantă revizuită, din volumul *Lady V.*, pe care autorul le consideră un ciclu (româno-american) închis.”[1]

Vorbind despre sine însuși, și despre modelele livresești direct asumate, scriitorul își tratează statutul de exilat cu demnitate, iar patriotismul - cu rezervele terminologice și comportamentale

firești: „Dacă mi-am îndeplinit datoria față de țară, atunci am făcut-o la fel cum au făcut-o - păstrînd proporțiile! - la timpul lor, Ion Budai-Deleanu sau I.L. Caragiale. Închistarea într-un "românism" scris cu nu știu cîți de R mi s-ar părea chiar un act anti-patriotic, pentru că nu ar face decît să ne izoleze, artificial, pe toate planurile. Satira are părțile ei de întristare, așa cum oda sau epopeea nepotrivită au părți de comic penibil... Eu sînt, din acest punct de vedere, de la școala lui Caragiale și, mai presus de toate, de partea literaturii!”[2]

După modelul titlurilor din *momentele și schițele* caragialiene, textul lui Dumitru Radu Popa, *Mi s-a părut, cu paranteze...*[3] indică, de la bun început, prin punctele de suspensie, o necesară complicitate între un narator care, ca întotdeauna, în cazul acestui scriitor, joacă mai multe roluri, pe mai multe paliere diegetice și narative, asumându-și inclusiv funcția de regizare a narațiunii *in actu*, și un cititor disponibil pentru a accepta un pact de lectură cu multiple deschideri.

Debutul *in medias res* pune față în față un narator defensiv, suferind de o nevroză stranie (i se tot pare că vede un pește uriaș, atîrnînd din tavan, cu o privire sașie, de reminiscență explicit caragialiană – a se vedea personajul Acrivița, din *Kir Ianulea*, sau senzuala Mânjoloaie, sau..., și un (aparent) fost torționar, individ deprins a conduce anchetele indezirabililor politic din regimul comunist românesc. Pornind de la dialogul pe care acest personaj – „Insul purta un fel de șapcă cu cozorocul tare, cumpărată probabil de la Thrift Schop sau pur și simplu culeasă din vreo cutie de gunoi, dintr-un *junk-yard*, o șapcă detestabilă în totalitate, prăzulinie cu cozoroc negru, și se plimba cu mâinile la spate, pufnind și icnind într-un mod respingător.”[4] – îl are fie cu ceilalți pacienți care așteaptă, în holul de la *First American Diagnostic Center*, venirea doctorilor (români), fi cu asistentele (firește, una dintre ele se numește Nuți), se construiește, cu mare apetență pentru reconstituirea detaliilor ale căror (aparent) mărunte corespondențe cu spațiul românesc antedecembrist servesc ca tot atâtea *efecte de real* implicite, o reprezentare fidelă (deși cu instrumentele literaturii) a societății românești sub dictatură, cu tipurile ei umane, cu birocratismul cunoscut, cu balcanitatea de mentalitate și de comportament ce se reflectă în atitudinea și vorbele oamenilor, în relația lor cu autoritățile etc.

Populația din sala de așteptare a *First American Diagnostic Center*, situată undeva prin Queens, reflectă programatic amestecul de etnii, mentalități și limbaje din lumea emigranților sud și sud-est europeni și sud-americani în țara tuturor posibilităților: „Români, sârbi ce o rup binișor pe românește, ceva greci, câțiva hispanici mirosind a ulei rînced de gogoși, în sfârșit câteva babe americane sadea, obișnuite cu exotismul cartierului și mergînd la doctor probabil tot așa cum se duc la biserică.”[5] Niveluri stilistice incompatibile își dau întâlnire, din această cauză, cu pronunții defectuoase, corelate cu atitudinea indigestă a asistentelor – oficiante sacre în templul medicinei, și posesoare ale secretelor interzise muritorilor de rînd: „La recepție, în spatele unui *desk* acoperit de dosare, o damicelă violent fardată își împarte timpul între pilitul unghiilor și răspunsul la telefon într-o engleză mai mult hotărâtă decât sigură.”[6]

În această lume pestriță, retras pe scaunul său de plastic, și obsedat de peștele cu iz caragialian („și mi se pare așa, deodată, că deasupra mea plutește un pește mare, un fel de crap peste măsură de gras care mă privește cu ochii cruciș, ca și cum un pește ar putea fi bolnav de strabism și ar fi nimerit – nimic nu-i cu neputință! – în sala de așteptare a doctorului de la *Făst Amărcan Daiagnostic Sentă* ca să se trateze!”[7]), naratorul își fabrică și descrie profilul atipic identificându-și și supralicitându-și nevrozele pe fondul unor deprinderi dobândite în timpul anilor lungi de dictatură comunistă și devenite carte de vizită împovărătoare pentru muți români. Așa de pildă, statul la coadă întovărășit de acel stoicism astăzi greu de înțeles.

De altfel, în cadrul acestui eșantion reprezentativ al societății românești antedecembriste, transplantate în America, realitatea americană a expatriaților este văzută cu ochiul de expatriat al

naratorului, care își exhibă, și el, cu o voluptate suspectă - prin supralicitare - măcar de ironie, dacă nu cumva de malițiozitate, românită: „De înjurat, înjur sigur în românește, ori de câte ori îmi vine, căci nici engleza, nici franceza, maghiara, germana ori chiar atât de inventiva italiană nu au spiritul analitic și creativitatea genuină a trimiterilor noastre precise, nu *in quel paese*, cum zice italianul cu un eufemism gingaș, ci în locuri nuanțate în funcție de nevoie, și spuse pe șleau, cu toate conotațiile necesare: de la *argumentul ontologic*, statistic cel mai des folosit, să o recunoaștem, ca un fel de nostalgie a originilor, de care ultra-naționaliștii vor fi fiind foarte mândri – nu fără rezon de data asta! și până la variații personale, arpegiate într-o rapsodie română fără de sfârșit.”[8]

Pe de altă parte, același narator, ale cărui partituri încarcă parantezele (adică digresiunile nonfactice) cu o relevanță metatextuală implicită sau explicită – exagerează și atunci când parodiază propriile veleități scriitoricești lovind, indirect, în scriitorul căruia, oricum, se vede că nu-i displace jocul de-a metaficțiunea: „ce sens au toate tribulațiile mele, care nu sunt decât un nenorocit de scriitor, sau mai degrabă martorul scriptic al unor lucruri aflate dincolo de puterea mea de a le influența în vreun fel – ei bine, fie și acela al exagerării, manipulare de care sunt întotdeauna suspectat, și pe bună dreptate!”[9]

În plină parodie, prin urmare, unul dintre pacienți, trimis de asistentă în *locul pentru domni*, pentru a umple o *eprubetică* cu *pipilică*, este felicitat, pentru succesul operațiunii, de una dintre babele americane care așteaptă, și ele, venirea doctorilor: „Congratulations! I am so happy about it... I somehow knew all the way long you'll gonna make it!”[10] În acest mod, culmea ridicolului se poate converti cu succes în parodie – atunci când un eveniment de o importanță copleșitoare pentru o comunitate de oameni este înlocuit de întâmplarea din toaleta bărbaților, iar Berkeley – „un anume vechi și idealist – subiectiv filosof care dă și numele unei vestite universități de pe Coasta de Vest”[11] poate sta alături de Händel (a cărui muzică însoțește triumfal reușita pacientului), și amândoi, după cum se va vedea, de Heidegger. Dar toate acestea se petrec într-una din parantezele care dublează discursul factual, comentând implicit întâmplările (imaginate de narator sau doar descrise de acesta, ca martor), personajele și textul însuși, pe latura sa factuală.

Obsedat de aspectul de *comisar al poporului*, al individului reclitrant, deosebit de obraznic și de agresiv cu ceilalți pacienți și cu asistentele, prins între teama aproape viscerală de a nu fi prins într-un interogatoriu, peștele cu privirea sașie, din tavan, și propriile nevroze, naratorul își exercită, pe de altă parte, funcția de regie a textului și a universului de discurs. Cauționat de nevrozele sale, de transpirația abundentă și de obsesii, ca tot atâtea forme de manifestare ale unei percepții hipertrofiate asupra realității, naratorul o distorsionează constant, folosindu-se de paranteze ca de un spațiu în care replica fantasmatică – irațională a microsocietății din sala de așteptare să capete reverberații antedecembriste și, în egală măsură, livrești. Așa de pildă, lunga așteptare capătă rezonanțe mistice, asemănată fiind, într-o paranteză, cu un ritual de exorcizare care implică și confesiunea obligatorie în fața medicului/preotului (sau a anchetatorului?), a bolilor/păcatelor: „da, am preacurvit, însă de ce să mă doară ficatul?; e drept, beau un păhăruț mai mult decât s-ar cuveni, dar ce legătură are asta cu durerile de șale? (...)”[12]

O altă paranteză cu rol explicativ aduce un exemplu lămuritor: una dintre babele din sala de așteptare, care, deloc întâmplător, nu se duce la un medic american, preferându-l pe cel român, transformă puterea nefirească a obișnuinței într-o demonstrație de strategie ritualică, cu religiozitate intrinsecă, desigur, parodiată: „În fond, nu ca să te vindeci vii la doctor, ci ca să capeți acea terapie mistică a confesionalului (așteptarea cea lungă) și, la sfârșit, *canonul*, care înseamnă interdicții de tot felul, pe măsura păcatelor săvârșite, cu fapta, vorba sau cu gândul...”[13] În acest mod, parodiarea statului la coadă, devenit vocație, ca și obligativitatea ceremonialului așteptării

sosirii doctorului, își asociază raportul medic/magister – pacient/învățăcel, precum și exhibarea unor suferințe ipotetice, asociate bătrâneții, și eufemizarea unui erotism ridicol: „Of, of, of..., și iar of! Fir-ar ea să fie de bătrânețe și de boală: nici tu o cafeluță, o sarma, o vișinată sau un păhărel de vin, nici ... *nimic!*”[14]

O altă paranteză deslușește, dacă mai era nevoie, cititorului, miza acestui colaj de instantanee din sala de așteptare, în care damicelele asistente, babele, *comisarul poporului* în travesti american, hispanicii și... peștele participă efectiv la crearea unei lumi imaginate/imaginare ca alternativă metatextuală de uz personal al naratorului care îi observă pe ceilalți eludându-și, astfel, propriile obsesii. Mai mult decât atât, abia ieșit din paranteza amintită, naratorul încalcă obligația descrierii factualului și strecoară o observație metatextuală grație căreia putem vorbi de autoreflexivitate, iar naratorul însuși arată că gândește și revede textul din respectiva paranteză și din exterior, ca narator/lector/naratar ce coexistă cu personajele dar, într-un mod nefiresc pentru pretențiile de verosimilitate afișate de la bun început, coabitează chiar și cu textul care-l poartă: „-Doamne, iartă-mă! am exclamat, gândindu-mă la conținutul parantezei dinainte, (...)”[15]

Își face apariția un alt personaj, un obișnuit cotizant al *First American Diagnostic Center*, tratat cu preferențialitate de asistente – i se permite să se servească, din frigiderul comun, cu *siropel* – fapt care duce la o reacție verbal – agresivă a *comisarului poporului*, al cărui comportament și limbaj de mahala reamintește *atmosfera încărcată* din sălile de așteptare, din fața ghișeelelor în care funcționari deservind statul comunist oficiau cu aroganță misterele rezervate doar inițiaților: „Întâi de toate, se rătoi damicela de la *desk*, dacă n-ai avut fișă la noi până acum, trebuie să vă facă doctorul un *general* și numai după aia puteți servi sirop de tuse, dacă, bineînțeles, probele hepatice ies normale și după ce dați contribuția (...)”[16] Cearta care izbucnește degenează rapid într-un duel al jargoanelor, amuzant în sine, ridicol și umilitor în fond, pentru că el surprinde cu acuitate mizeria umană și materială a expatriaților: „*Peșan pliz! Sailănt! ... Ai chient ghiel dă cămiunicheșan...* și dumneavoastră, domnu’... vă rog foarte mult să vă mai potoliți, că nu se face să folosiți chiar... în jargonul ăsta, lumea mai știe și limbi străine, să fim puțin mai...”[17]

Apoi, naratorul analizează comportamentul medicilor americani – „care-ți vorbesc din vârful limbii și te cercetează ca pe o mașină stricată”[18], dezumanizați de rutina vieții zilnice și de programul strict, în comparație cu doctorii români care, ce-i drept, întârzie mereu, dar par mult mai umani. Cu satisfacție, am zice, mimată sau nu, naratorul reintră, și el, în lumea pitoresc – balcanică pe care a lăsat-o în urmă – „În fond... chiar și ăsta cu chipiu, poate e bolnav, a venit pentru prima dată aici și, oricât de mitocan sau violent, ar merita puțină atenție din partea personalului care... ce să mai vorbim, că le știu eu pe *poamele* astea destul de bine, și nu de azi de ieri (...)”[19] Până și babele americane se acomodează rapid la context, fie din exercițiul obișnuinței, fie pentru că manipularea maselor și a indivizilor, specifică societăților totalitare, se bazează pe constante ale naturii umane la care fac apel și societățile democratice cu economie capitalistă – unde cumpărătorul trebuie convins să plătească serviciile oferite de piață. Cu alte cuvinte, spațiul democrației americane, face, și el, obiectul unei parodii aparte, mai discrete, dar nu mai puțin relevante: una dintre babe îl citește pe Tolstoi în versiune de popularizare, prescurtată, și nu pregetă să-l încurajeze pe scandalagiul *comisar al poporului* deghizat, cu obișnuitele clișee: „Don’t worry! îl îmbună admiratoarea lui Tolstoi pe scurt, everything will gona be fine with you! (...)”[20] Credința că totul va fi bine face parte, se știe, din inventarul de axiome în care americanul de rând crede cu strășnicie.

Contemplând *bestiarul amestecat* al acestui spațiu închis, naratorul își exercită abilitățile parodic-metatextuale și asupra pactului de lectură amintit la început, printr-o *mise an abîme* cu dedicație: „Pentru cine are greutate de înțelegere sau oricare altă formă de debilitate, poate și sporită



de schimbarea ameteitoare de planuri a acestei povestiri – când de fapt, ca de cele mai multe ori în scrierile mele, probabil că nu se *întâmplă* nimic! – voi face un rezumat.”[21] Și își pune, din nou, percepția proprie sub semnul relativității cunoașterii, corelativă lumilor paralele sau alternative. În fond, nimic nu ne determină să dăm mai mult credit factualului descris în acest text, decât *fantasticului cerebral* căruia i se subsumează viziunile din paranteze. Ambele categorii de lumi sunt, apoi, viciate/contaminate de livresc, cu precădere de acela caragialian. Ca și naratorul din *Grand Hôtel Victoria Română*, naratorul lui D. R. Popa *simte enorm și vede monstruos* lumea. Și-și pune, dilematic, problema reprezentării în literatură: „Îi zic *viziune* pentru că nu sunt chiar sigur – s-ar putea să fie doar o parte din boala mea, o meteahnă, ia, acolo!, și nimic mai mult, ca atunci când simți monstruos despre ceva ce nu se *întâmplă* să fie nicicum vătămător sau vezi lucruri care nu sunt în nici un chip reale.”[22]

Și, ca încă o dovadă că *lumile ficționale* includ și literatura, și realitatea, cu toate ipostazele lor, și că acest aspect ține în mod clar de ideologia literară a autorului, sunt rescrise și acomodate contextului medical și american, deopotrivă, secvențe caragialiene binecunoscute: „A nu se scuipa pe jos! A se spăla pe mâini după folosirea toaletei! A se plăti consultația cu cec, cheș sau credit card! A nu se vorbi tare! A se șterge pe picioare la intrare! A se anunța doctorul dacă persoana este însărcinată înainte de orice radiografie!”[23] Mai mult, în parantezele textului se construiește, cu spuneam, o realitate traversată de nevrozele și de obsesiile naratorului – martor, dar care determină, în bună măsură, reacțiile aceluiași narator din cealaltă lume, factuală.

Reacția cu torționarul evoluează, și ea, în mod cu totul neașteptat, căci *Her Oneangzt* – cum i se spune *comisarului poporului* deghizat, și căruia i se supun cu fidelitate *Onezorghe*, *Onezain* și *Onețait* – nume date expatriaților de un anume popă din Lehliu, trimit la Heidegger: „- E simplu, i-am răspuns. Știu din Heidegger. Păi dacă dumneata ai zis că te cheamă *Oneangzt* și mai e unul, *Onezorghe*, pesemne că pe cei doi trebuie să-i cheme *Onezain* și *Onețait*... Cum să-ți explic: *Angst* und *Sorge*, *Sein* und *Zeit*, astea sunt categoriile filosofice ale lui Heidegger... Doar că mă întreb: cine v-o fi pocit în așa hal, să vă întoarcă numele pe dos, căci văd că germana dumitale e mai degrabă...”[24] Iese astfel la iveală o rețea de vechi securiști, subordonată popii din Lehliu și care, în criză de pseudonime și de statut social (camuflajul baptist sau bahai se perimase), găsește soluția... Heidegger.

În altă secvență, care dă seamă de o altă componentă cu multiple fețe a acestei societăți amestecate, *Dom Ceaicopschi* și acoliții lui – alți expatriați care-și poartă cu ei metehnele, obiceiurile și obsesiile, într-un spațiu american tolerant, permisiv, și, tocmai de aceea, românizat – participă la pomana tatălui celui dintâi, despre care nu se știe cu precizie dacă a murit sau este în viață, dar ritualul comemorativ este performat cu perseverență, la anumite intervale, și include, nu se știe de ce, o bătaie (mai mult sau mai puțin) ritualică: „- Bine și-așa, pentru azi, numai ziceți mai cu inimă! Și bag-o și pe aia că «să nu mai veniți pe-aici, știi, tot dichisul (...)»”[25], *pe gustul clientului*. Căci pomenirea se petrece într-un *restaurant cu specific românesc* în care se află, temporar, și naratorul, și în care se adună *luzării*, banda lui *Ceaicopschi*, banda *comisarului poporului*, și alții asemenea lor. Un Bronx al românilor, cu alte cuvinte. O altă bătaie cu iz naționalist puternic parodiat se iscă tot aici, în restaurantul lui Bilă, din pricina batjocoririi mitului poetului național, Eminescu: „- Păi ăsta zicea că *Prinzd-vazdurzi-apezdzi repezdzi-curg* și tot cu *pzd* și *pizd* la toate celelalte versuri care pentru mine, dacă cineva se ia de Eminescu fac moarte de om, și mai bine pierd un marț decât să nu-l ologesc...”[26] Episodul continuă cu o scenă tipic caragialiană, în care un personaj semi-analfabet citește ziarul, iar altul, complet neștiutor de carte, ascultă cu religiozitate. Parodia astfel re-parodiată dă Savoare metatextuală suplimentară textului: „- Auzi, băi? Ia tu, frumos, *Universalul* și să ne lecturezi, dar cu simțire și numai la partea de



*politicu. Onezain*, pătruns de importanța momentului, păru că se uită pe geam în vreme ce mâinile lui apucau ziarul și începu să ne citească cu o voce subțirică, parcă ar fi fost scopit.”[27]

Lectura pe care o face *Onezain* seamănă suspect de mult cu alte texte din arsenalul redutabil al parodiilor caragialiene – *Proces-verbal*, *În stilul și cu sintaxa Monitorului oficial* etc: „Turismul bugetar înfloarește, patru români incendiați, când poliția a declanșat operațiunea Luna; distrugerea totală a clanurilor țigănești; cresc salariile exemple de creșteri salariale; vameși contra procurori; demnitar prădat de hoți și-a legat nevasta de gard și a părăsit localitatea violată de soțul unei prietene; romi atacă un siloz... la nuntă cu adidași și bărbi false, unde a dispărut iluzia dreptei... a uitat de căsătorie, găsită după trei zile de un trecător; cea mai mare cap... captură de cocaină a anului; cursul valutar în creștere, prim-ministrul impune... evitarea ejaculării precoce...”. [28] Și, culmea ironiei – sau parodiei, căci mecanismecele celor două forme de ridiculizare s-au contaminat reciproc – *Onezorghe*, pretinzând că învață englezește *trei fete coreiene*, le învață, de fapt, românește. Contra a câteva sute bune de dolari pe care le predă micului despot al acestei lumi ce ființează *underground*, *Oneangzt*.

Ultima secvență a textului îl rezumă explicit, repovestind totul și comprimându-l după ce toate parantezele au fost eliminate. Cu suspectă înțelegere pentru (in)capacitatea cititorului de a parcurge drumul înainte și înapoi, între lumile alternative pe care textul le construiește. De fapt, schimbând datele, și această ultimă parte rescrie o istorie cu (deja) mai multe versiuni. Ultimele rânduri repun întreaga fabulă sub semnul ipoteticului și arată cum circularitatea intrinsecă scriiturii se bazează pe un mecanism autogenerant, ce poate reface la nesfârșit, pe paliere (relativ) diferite, o povestire – oricum – imaginată: „Da’ de unde! Mi s-a părut, asta trebuie să fie, mi s-a părut, ca de atâtea alte ori!

- Nici un pește! răspund hotărât. Știi, durerile astea în ceafă îmi dau uneori senzații... *Mi s-a părut!* Pur și simplu mi s-a părut! Și, aici, o paranteză: lungă cât toată istoria de mai sus!”[29]

## BIBLIOGRAPHY

1 Dana Pîrvan Jenaru, *Existența ca amnezie sau neînțelegere*, în „România literară”, nr. 28/2008, disponibil la adresa [http://www.romlit.ro/existena\\_ca\\_amnezie\\_sau\\_nenelegere](http://www.romlit.ro/existena_ca_amnezie_sau_nenelegere) - accesat la 1.05.2017.

2 Dumitru Radu Popa, *Șansele nu se așteaptă ca o pară mălăiață*, în „România literară”, nr. 35/2001, disponibil la adresa [http://www.romlit.ro/dumitru\\_radu\\_popa\\_sansele\\_nu\\_se\\_asteapt\\_ca\\_o\\_par\\_mliat](http://www.romlit.ro/dumitru_radu_popa_sansele_nu_se_asteapt_ca_o_par_mliat) - accesat la 1.05.2017.

3 Dumitru Radu Popa, *Mi s-a părut, cu paranteze...*, în *Lady V.*, Curtea veche, București, 2006.

4 Idem, p. 232.

5 Idem, p. 233.

6 Ibidem.

7 Idem, pp. 234 – 235.

8 Idem, p. 235.

9 Ibidem.

10 Idem, p. 237.

11 Idem, p. 236.

12 Idem, pp. 238 – 239.

13 Idem, p. 239.

- <sup>14</sup> Idem, p. 241.  
<sup>15</sup> Idem, p. 241.  
<sup>16</sup> Idem, p. 242.  
<sup>17</sup> Idem, p. 245.  
<sup>18</sup> Idem, p. 247.  
<sup>19</sup> Idem, p. 248.  
<sup>20</sup> Ibidem.  
<sup>21</sup> Idem, p. 251.  
<sup>22</sup> Idem, p. 252.  
<sup>23</sup> Ibidem.  
<sup>24</sup> Idem, p. 254.  
<sup>25</sup> Idem, p. 262.  
<sup>26</sup> Idem, p. 279.  
<sup>27</sup> Idem, p. 266.  
<sup>28</sup> Idem, p. 272.  
<sup>29</sup> Ibidem.  
<sup>30</sup> Idem, p. 284.

## BIBLIOGRAPHY

Chivu, Marius, *Sfinți vs securiști*, în „Dilema veche”, nr. 470, 14-20 februarie 2013, disponibil la adresa <http://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/sfinti-vs-securisti>, accesat la 1.05.2017.

Popa, Dumitru Radu, *Lady V.*, Curtea veche, București, 2006.

Popa, Dumitru Radu: *Nevoia schimbării contextului*, Ancheta „Contrafort” – „Cultură și civilizație în România la sfârșit de secol XX”, în *Contrafort* : 3-6 (77-80), martie-iunie, disponibil la adresa <http://www.contrafort.md/old/2001/77-80/157.html> – accesat la 1.05.2017.

Popa, Dumitru Radu, *Șansele nu se așteaptă ca o pară mălăiață*, în „România literară”, nr. 35/2001, disponibil la adresa [http://www.romlit.ro/dumitru\\_radu\\_popa\\_sansele\\_nu\\_se\\_asteapt\\_ca\\_o\\_par\\_mliat](http://www.romlit.ro/dumitru_radu_popa_sansele_nu_se_asteapt_ca_o_par_mliat) - accesat la 1.05.2017.

Pîrvan-Jenaru, Dana, *Existența ca amnezie sau neînțelegere*, în „România literară”, nr. 28/2008, disponibil la adresa [http://www.romlit.ro/existena\\_ca\\_amnezie\\_sau\\_nenelegere](http://www.romlit.ro/existena_ca_amnezie_sau_nenelegere) – accesat la 1.05.2017.

Urian, Tudorel, *Lecturi la zi*, în „România literară”, nr. 12/2004, disponibil la adresa [http://www.romlit.ro/proza\\_de\\_laborator](http://www.romlit.ro/proza_de_laborator) – accesat la 1.05.2017

## MEANING'S NEGOTIATION AND SIGN'S IMAGE

Ștefan Vlăduțescu

Prof., PhD, University of Craiova

*Abstract: Our study investigates how the negotiation of the meaning of the world takes place throughout history in the poem "Memento mori" by Mihai Eminescu. The method used is a thematic-linguistic one. It is noted that the initial gesture, the impulse to trigger the poetic imagination is the understanding of history as a book; This makes it possible, with the mechanism of opening the book by preference, to stop the wheel of history in relation to the preference for one called the level of development of human civilization. Understanding the stages of the evolution of society takes place on the basis of signs that predict the future; The change of civilizations is a change of signs, a change of languages, a change of explanation and comprehension of signs. On the other hand, the system of signs change when the signs explain and their understanding contradict each other. There is a moment when, the explanation of old signs and their understanding contradicts: thus emerges in the negotiation of the meaning of explanation / understanding a segregation, a contradiction. When the contradiction is incomprehensible and unexplained, the jump leads to a higher level of civilization. With contradiction being permanent, civilizations will prove to be precarious, fragile, perishable, vain. Everything passes, the torrent perishes, eternal is the contradiction of signs, the negotiation of meaning, the change of systems of signs.*

*Keywords: signs, system of signs, negotiation of meaning, language, contradiction of signs*

### 1. Introducere

Cum ipoteza poetică se realizează doar ca relație, alături de raportul „ipoteză poetică-sistem de proiecție literară”, mai ființează încă unul, supraordonat lui, acela dintre operă ca obiect al cunoașterii de tip estetic și receptor ca subiect al acesteia.

Relația de non-determinare subiect-obiect în receptarea poetică prin statutul său de relație, este creatoare de meta-semne. Apare astfel un paradox: interpretarea unui text literar este, cum arată E. Negrici, „descoperirea de noi mesaje într-un mesaj” (Negrici, 1977, p. 21), atunci când „lectura este coborâre în semn” (Negrici, 1978, p. 7).

Are loc o structurare diseminantă a semnelor de meta-semne, adică o perfectare a structurii unui mesaj poetic al semnelor prin aceea a meta-semnelor, a semnelor născute, generate de poziția interpretantului față de operă, considerată ca sistem de semne, ținând cont și de faptul că „textul ni se oferă (minimum) dublu codificat” (un cod al limbii - altele suplimentare) (Lotman, 1979, p. 118).

### 2. Lumea dependentă de semne și sens

Odată cu problema mitului înlocuirii continue a civilizațiilor (Boldea, 2017), ca proces iminent devenirii lumii, se pune în „Memento mori” și problema statutului, dimensiunilor, funcțiilor și structurii semnului. În mod clar se desprinde că este valabilă, ca lege, pentru acest text poetic o afirmație de pe prima pagină a lucrării lui Charles Morris „Foundation of the theory of signs”: „Human civilization is dependent upon signs and systems of signs and the human mind is inseparable from the functioning of signs” (1938, p. 1).

Lumea lui Eminescu este o lume care depinde de semne. S-ar zice că este o lume în care discursul istoriei și cel al culturii, concepute ca sisteme de semne, se centrează fiecare asupra lui însuși, încercând să se auto-definească. Acesta este de fapt, un mod de a întemeia un univers pe un principiu care, nefiindu-i substanțial, trebuie să-l modifice.

La Eminescu semnul nu înlocuiește un alt semn, ci se substituie pe sine, dezvoltându-se. Acest proces particular care se instituie (chiar în "Memento mori") sugerează în linii generale un proces mai important: procesul în care se demonstrează o lege a poeziei. Această lege zice că semnele poetice tind să concentreze în ele toate semnificațiile textului poetic în care apar, iar modul în care se produce această devenire este expansiunea, cucerirea semnificațiilor și nu dobândirea lor confortabilă.

Expansiunea semnului este baza de adâncime a esenței sale care este variabilitatea (Contini-Morava, 1995; Joseph, 2004; Issajeva, 2015).

Civilizația eminesciană este dependentă de semne, istoria ei fiind un triumf al semnelor.

Ce se întâmplă, deci, în „Memento mori”: întâi se creează o situație poetică, în măsură să admită dialectica negativă a devenirii semnului. Apare de la început un ochi îndrăgostit de tot ceea ce ar avea posibilitatea să semnifice și să dicteze o tranșantă ruptură între lumea închipuirii și lumea reală. Lumea reală, prinsă într-o atitudine melioristă, este suportul unui comportament care generează lumea închipuirii (Călinescu, 1976; Petrescu, 2000; Bot, 2001; Cincu). Această modalitate de motivație a actului poetic, trecerea de la atitudinea față de realitate la un comportament față de imaginar, ni se prezintă ca imaginea unei uriașe roți care este întoarsă de ipostaza conturată neclar a eului profund, esențial. Suntem de la început obligați să concedem o mișcare regresivă care este, la urma urmei, specificul oricărui act poetic ce se vrea fapt: cel ce scrie pornește întotdeauna spre trecut și de la trecut, prezentul arătându-se mereu ca o trecere în care omul nu se poate găsi pe sine, în care rămâne dedublat, în mod inexorabil împărțit între el însuși și lume, între condiția sa bio-psihologică și condiția socială, iar paradigmă estompată pentru acest al doilea caz este poezia lui Blaga, o metafizică a prezentului și a tăcerii.

„Memento mori” este neîndoielnic, raportând-o la axa semantică a limbajului ca sistem de semne, o sociogonie evident înfăptuită selectiv la nivelul luării în considerare și la cel al ipotezelor de lucru. Selecția se bazează efectiv pe un criteriu pragmatic de acțiune (Magliocco; Cheie-Pantea, 2001) după care se preiau ca puncte ale seriei civilizației acelea în care se schimbă sistemul de valori: „La vo piatră ce înseamnă a istoriei hotară / Unde lumea în căi nouă, după nou cântar măsoară / Acolo îmi place roata câte-o clipă s-o opresc!”

Sistemele de valori aduc cu ele o nouă explicare și înțelegere a semnelor așa cum „fiecare epocă aduce cu sine, cum arată Ortega Y. Gasset (1973, p. 183), o interpretare radicală a omului, fiecare epocă fiind această interpretare”. Contradicția reală ce se manifestă general și pregnant la Eminescu este aceea dintre explicația și înțelegerea semnelor: explicația încearcă să anuleze înțelegerea, prima fiind ratată, a doua se modifică. De pe această poziție, sistemul de valori nou instituit nu realizează comprehensiunea celui anterior, pentru că semnele acestuia au dispărut, dar nici pe ale celui viitor nu le pricepe pentru că nu sunt decât semnele-simptome ale acestuia. Rezultă că civilizația lui Eminescu trăiește într-o permanență contradicție a semnului, manifestându-se la nivelul structurii de adâncime și de generare: contradicția dintre semnificant și semnificat, revelată ca o agresiune a semnificatului împotriva semnificantului. Semnele noului sistem de valori nu reușesc să fie înțelese ca atare și de aceea, sunt luate în seamă doar de ipostazele alese ale umanului: mag, cugetător.

Contradicția în semn este o variație a semnului, o victorie a viitorului asupra trecutului în istorie.

Eminescu concepe istoria ca o „carte a lumii” deja scrisă (Ifrim, 2008; Ifrim, 2009; Teacenco, 2014), al cărei autor este invocat a ieși din aparențe: „Tu ce din câmpii de chaos semeni stele - sfânt și mare / Din ruinele gândirii-mi, o, răsari, clar ca un soare / Rupe valur' le d-imagini ce te-ascund ca pe-un fantom”.

Cel ce scrie mai dinainte „a istoriei gândire”, probabil el însuși fiind istoria, este bănuțit a fi de găsit în Arabia, în „hieroglif”: iată, deci, că în fond nu este căutat autorul istoriei, ci o dovadă a existenței sale, căci, istoria se naște din istorie, iar semnul din semn. Oricum, autorul istoriei este o existență latentă situată în configurația hieroglifelor.

Ceea ce, în ultimă instanță, contează, însă, și traversează orice convenție se arată a fi definiția istoriei ca o carte, care este cum se vede, un purtător de semne. Dar fenomenul cel mai amplu în declanșarea semnificațiilor și cel mai neașteptat în ordinea epistemologiei raportată la istorie este acela al multiplicării, nu al simplificării, tipurilor de comunicare între sisteme cu ierarhii diferite de valori, funcționând ca o exigență apologetică a necesității de a găsi repertoriul comun de semne care să producă înțelegerea, mereu amânată și nerealizabilă.

Aspirația totalitară la intrările în contact în baza unui tratat de neagresiune a codurilor realității în „cartea lumii” se afirmă ca un mod de a produce un impact între universuri umane cu esență comună (Bârsilă, Crăciun; Popa; Golovanova, 2015).

Focalizarea expansiunilor verbale nu este lipsită de adresă, este doar dislocată de dialectica limbajelor care nu găsesc „codul” în baza căruia semnul să capete condiție statutară. Chiar multiplicarea codurilor nu poate sustrage natura și omul unui tragic al noncomunicării; noile limbaje nu reușesc a păstra șocul inițial care ar putea duce la înțelegere între civilizații. Ne găsim în prezența unor coduri pasive care se intersectează, dar nu pot transmite informația:

“Marea aerului caldă, stelele ce-ntârzii line, / Limba râurilor blânde, ale codrilor suspine, / Glasul lumii, glasul mării se-mpreună-n infinit / Și cumiți frunzele toate își comunică misteruri. / Surâzând, clipind ascultă ochii de-aur de pe ceruri / Cine are-urechi s-audă, ce murmur gurile rele / Și vorbitele valuri și proorocitoare stele”.

Este deci o agonie a informației și comunicării (Popescu, 2000; Kunz, Ferencova, Hronova & Singer, 2015), ambele sacrificate nemeritat în favoarea semnelor care vizează eternitatea. La nivelul fiecărui sistem de valori se petrece un lucru ciudat: imensa dereglare deja liniștită în cadrul civilizației simte nevoia unui punct de sprijin, iar căutarea acestuia duce la declanșarea modificării semnelor percepută ca o moarte a lor, acesta fiind doar un pretext responsabil și discret de a propaga ideea decesului limbajului în blocul de emisie în secvență de blestem:

„Vai vouă, romani puternici! Umbră, pulbere și spuză, / Din mărirea-vă s-alege? Umbra va muri pe buză, / Vremi veni-vor când nepoții n-or pricepe pe părinți”.

Ipostazele în crustătorului de semne în materia timpului sunt două: magul și cugetătorul: „Colo magul lui îi scrie pe o piatră strâmbe semne/ Să nu poată le-nțelege lungul secolilor curs. / Palid stă cugetătorul, căci gândirea-i este în doliu: / În zadar el grămădește lumea într-un singur semn”.

Apare, deci, clar mecanismul semantic pe care l-am numit contradicția semnului care se manifestă prin agresiunea explicației împotriva înțelegerii, a semnificatului împotriva semnificantului. În interiorul fiecărui sistem de valori semnele au o explicație, dar înțelegerea semnelor unui sistem de valori anterior este imposibilă la nivel general (Stoica, 2011; Smolağ, Ślusarczyk & Kot, 2016). Opoziția cardinală manifestată în sistemele de valori nu este aceea dintre bine și rău, ci aceea dintre semn și faptă, ceea ce înseamnă că semnele nu devin forțe, nu devin acțiune, nu devin fapte: „În zadar guverna regii lumea cu înțelepciune/ Se-nmulțesc semnele rele, se-mpuțin faptele bune”.

### 3. Concluzie

Rezultă finalmente că aceasta este condiția semnului:

1. semnul este la Eminescu substitutul unei realități ce îi va urma;
2. civilizațiile sunt dependente de semne;
3. semnele tind să cucerească toate semnificațiile atât în text, cât și în sistemele de valori în care funcționează; aceasta prin expansiune și asumare;
4. semnul își declină valoarea doar în cadrul unui singur sistem, aici el poate fi explicat, pentru următorul sistem el nu mai este de înțeles, aceasta este contradicția semnului;
5. semnul are o semnificație variabilă și este efemer;
6. semnele sunt asamblate într-o carte, care preia funcția de semnal;
7. semnele suscită fenomenul multiplicării codurilor;
8. semnele sunt la originea tragicului existenței, la baza non-comunicării;
9. în sistemele de valori, diferite semnele sunt percepute diferit, iar semnele sistemelor anterioare sunt percepute ca semne moarte;
10. semnele nu se raportează la semne, ci la fapte.

Semnul este variabil, ca semnificație, și efemer. Semnele au viață și țin de o altă viață, de aceea a sistemelor de valori, de cea a sistemului culturii. Prin semne se manifestă procesul de enunțare chiar în enunț: „În zadar le scrii în piatră și le crezi eternizate, / Căci eternă-i numai moartea; ce-i viață trecător.” Variația semnului este suportul aceluia „ansamblu de variații” care este „mesajul estetic” așa cum îl definește estetica informațională.

### BIBLIOGRAPHY

- Bârsilă, M. Ossianisme: une dimension significative de la poésie de Mihai Eminescu. *European Landmarks of Identity*, 108.
- Boldea, I. (2017). Mythic and Critic Thinking in Eminescu's Poetry. *Studii de Știință și Cultură*, 13(1).
- Bot, R. (2001). Mihai Eminescu, poet național român: istoria și anatomia unui mit cultural. *Dacia*.
- Călinescu, G. (1976). Opera lui M. Eminescu. Vol. I. București: Editura Minerva.
- Cheie-Pantea, I. (2001). Ideea Eminescu. *Studii de literatură română și comparată*, (XVI-XVII), 6-17.
- Cincu, R. Memento mori, măștile zeului. *Studii eminesciene*, 31.
- Contini-Morava, E. (1995). On linguistic sign theory. *Trends in Linguistics Studies and Monographs*, 84, 1-42.
- Costache, I. (2008). Eminescu: negocierea unei imagini: construcția unui canon, emergența unui mit. *Cartea Românească*.
- Crăciun, C. (2009). Timp și imagine în "Memento Mori" (Doctoral dissertation, Universitatea "Dunărea de Jos" Galați).
- Dumitru, A., Budica, A. B., & Motoi, A. G. (2016). Managerial-Systemic Profile of a Tourism Company. *Polish Journal of Management Studies*, 13(2), 36-45.
- Gasset, Jose Ortega Y. (1973). *Meditații despre Don Quijote*. București: Editura Univers.
- Golovanova, E. (2015). The Water Symbolism in the Poem "Memento Mori" by Eminescu. *Journal of Danubian Studies and Research*, 5(2).
- Guluta, M. C., & Rusu, C. (2016). Leadership Styles and Managerial Behavior in Romanian Companies. *Polish Journal of Management Studies*, 13(2), 69-80.



- Ifrim, N. (2008). Regional versus Universal Aspects in Reading Eminescu's Poetic Discourse: a Case to Discuss-Memento mori. *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, (I (1)), 59-64.
- Ifrim, N. (2009). The Postmodern Literary Discourse and the Ontological Mediation of Reality. *Interstudia (Revista Centrului Interdisciplinar de Studiu al Formelor Discursive Contemporane Interstud)*, (3), 179-187.
- Issajeva, J. (2015). Sign theory at work: The mental imagery debate revisited. *Σημειωτική-Sign Systems Studies*, (4), 584-596.
- Joseph, J. E. (2004). The linguistic sign. *The cambridge companion to saussure*, 75.
- Kunz, V., Ferencova, M., Hronova, S., & Singer, M. (2015). Researching of socially responsible behaviour in selected companies and organizations through their corporate websites. *Polish Journal of Management Studies*, 12(2), 91-102.
- Lotman I. (1979). *Poetică, estetică, sociologie*. București: Editura Univers.
- Magliocco, G. „Spre umbra negrului castel”. *Ipostaze arhetipice ale spațiului monarhic în poezia românească romantică. Caietele Sextil Pușcariu*.
- Morris, C. (1938). *Foundations of the theory of sign*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Munteanu, A. (2014). The feminine spirit of water. *Journal of Research in Gender Studies*, (2), 1101-1109.
- Negrici, E. (1977). *Expresivitatea involuntară*. București: Editura Cartea Românească.
- Negrici, E. (1978). *Figura spiritului creator*. București: Editura Cartea Românească.
- Petrescu, I. E. (2000). *Eminescu: modele cosmologice și viziune poetică*. Ed. Universal Dalsi.
- Popa, S. *Imaginea lui Decebal în poemul Memento mori și în drama Decebal*. *Studii eminesciene*, 51.
- Popescu, G. I. (2002). *Surse biblice ale textului racinian: O abordare hermeneutică*. București: Paideia.
- Siminică, M, Motoi, A. G., & Dumitru, A. (2017). Financial Management as Component of Tactical Management. *Polish Journal of Management Studies*, 15.
- Simion, E. (2004). Eminescu—mit al spiritualității noastre. *Saeculum*, (10).
- Smolağ, K., Ślusarczyk, B., & Kot, S. (2016). The Role of Social Media in Management of Relational Capital in Universities. *Prabandhan: Indian Journal of Management*, 9(10), 34-41.
- Stoica, D. (2011). *Imaginarul poetic al elementelor. Stânca—valorificări eminesciene*. *Studii și Cercetări Științifice*, 69.
- Ali Taha, V., Sirková, M., & Ferencová M. (2016). The Impact of Organizational Culture on Creativity and Innovation. *Polish Journal of Management Studies*, 14(1), 7-17.
- Tcacenco, P. D. (2014). *Constituirea viziunii cosmogonice în poemul eminescian*. *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, 15(3), 181-190.

## SMALL RESEARCH FOR VOCABULARY INSTRUCTION ARTS

Violeta Negrea

Prof. PhD., Academy for Economic Studies, Bucharest

*Abstract:* The outset of “knowledge society” concept (Drucker, 1969) opened way to the small research type of approach to develop local academic innovative instruction practices. Our article aims to add small research arguments to engage scholarship in English for Specific Purposes instruction arts with theoretical and practice support. We focus on the semantics of technical vocabulary as a means of language instruction for finance, banking, stock exchange and insurance. The account brings in language philosophy argument to support instrumentality and appropriateness to its domain of application. The conclusion of our article falls on the pragmatic potentiality of small research to develop theoretical and practical knowledge that can be integrated into pioneering insights of applied language instruction.

*Keywords:* English for specific purposes instruction, language philosophy, communicative and functional didactics, ESP contextualization, applied linguistics small research<sup>1</sup>.

**Motto:** “The limits of my language are the limits of my mind. All I know is what I have words for” (Ludwig Wittgenstein)

The developing domain of *applied linguistics* has constantly grown in the late years in terms of the applied *language instruction* raising interest in the evenness that arises from the regulated structure of the language and its specific use that makes language philosophy work for the capacity of linguistic representation. The concern for making use of that set of grammatical rules that correspond to the inner specific meanings of the applied language, made me search not for the rigorous rules, but rather for other aspects beyond them which are specific for the *ESP contextualized practice* and *integrated discourse*.

The instruction of the ESP as a functional communication and knowledge instrument focuses on the match of the professional learner language acquisition with human resources specialized market.

The conclusion of our article falls on the pragmatic potentiality of applied linguistics small research to develop theoretical and practical knowledge and to find real-life contextual successful solutions for social, cross-cultural, economic, political, technical settlements. (Brumfit, 1983:46)

### Contextualized practice and integrated discourse

---

<sup>1</sup> Qualitative type of research which is developed for limited local objectives

The pragmatic approach to language teaching applied to a profession or science calls for specific knowledge and skills and implies effectiveness and close applicability. The contribution of the sub-system of sounds, morphology, syntax, and semantics of extralinguistic factors converge to a systemic synergy that makes it a complex endeavor. The applied language specificity develops functional rhetoric approaches that link *language form* to *language use* in terms of teaching and learning requirements (Dudley-Evans: 2001) which makes teaching focus on its *communicative values* and *learner's needs* that gave birth to the *learner centered approach* concept. Its immediate research interest focuses on the switch from theoretical regular grammar accounts to the relationship between grammar and the specific applied rhetoric which enable students to transfer language skills to their real life tasks. (Maleki, 2008)

The argument of language instrumentality and its appropriateness to its domain of application drew my study to the classical philosophical perspective on language functionality outlining the relationship between grammar rules complexity and distinctiveness of meaning levels. (Backer& Hacker: 2009) The first makes cultural meaning functional by atomic independent type of statements (ex. *Punctuality is essential for your job.*) whereas the plurality of meanings that applied language is able to compose, is a measure of its linguistic combinatory capacity as a result of its syntactic logic and philosophical mechanisms governing that specific language.

The syntactic logic is not revealed by the theoretical form of the language, but by its current, specific practices. Its complexity may be hidden to a non-native speaker who can develop his/her appropriate applied communication ability, but he/she may not be able to fully understand the details of lexical meanings in a similar way as a native speaker. (Wittgenstein, 1922) It is not the current theoretical grammar rule that makes the arbitrariness of meanings correspond to the logic of reality, but a specific one that corresponds to the culture of its application field which needs to be enforced by its inside meanings. (ex. *Charles Dickens once said, I never could have done what I have done without punctuality.*)

The following diagram, which articulates Wittgenstein's principles making sense of the *integrated discourse* and the *linguistic system* within the Satzsystem<sup>2</sup> was placed centrally to my approach to ESP instruction arts. My philosophical vision on language is ruled by specific grammar and semantics dimensions. The linguistic units comply with the formal grammar definitions and theories but they report to the operational linguistic symbols that give sense to contextualized meanings. The statement of the rule is distinct from its content, in the same way that its format is separate from its meaning, making grammar an applied issue.

---

<sup>2</sup> The work "*Philosophical investigations*", which was published in 1953, describes languages as a complex game which makes its components functional by integrating them into its context. He considers that any philosophical theory must take into consideration the context which makes language functional.

Backer, G.P. and Hacker, P.M.S. (2009) Wittgenstein: Understanding and Meaning, Volume 1 of An Analytical Commentary on the Philosophical Investigations: Part I: Essays, Blackwell Publishers Ltd

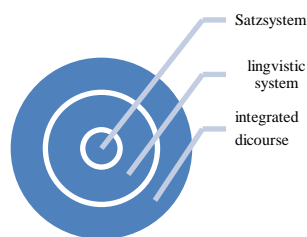


Figure 1. The three components of the language system promoted by Wittgenstein

This is a key understanding of applied language instruction that makes it a subject of observation and inclusion in real and contextualized settlements. The practice-based learning of ESP is carried out on grammar rules, that make correction possible, but its force is consistent with observation, repetitive language behavior, social and professional practices, etc. From language philosophy point of view, the distinction between *language learning* and *language learning settlement* is artificial, as applied language is consistent with the process of appropriate contents selection and the effectiveness of linguistic competence formation.

We attach *applied language* learning to the variant of the *Satzsystem* language theory that makes ESP instruction open to permanent and adaptable small scientific investigation. The grounding of language instruction theories on *language philosophy approach* grows into the experience of *communicative didactics* where rules are *statements* and *sentences* are their *real-life activities*.

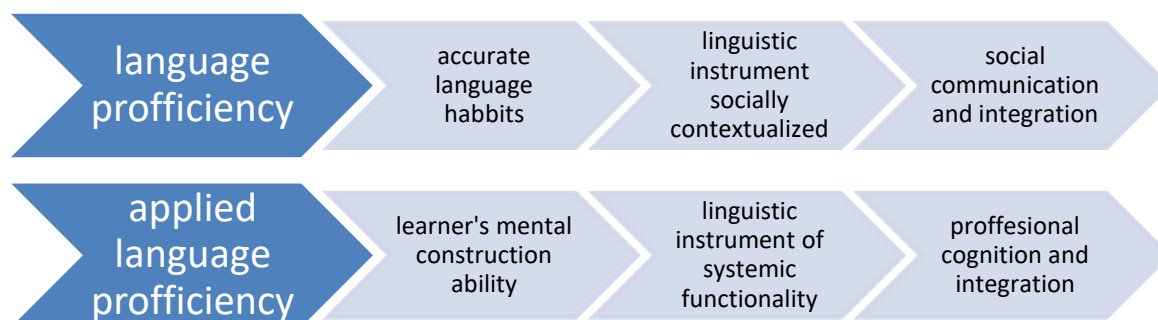
The *functional approach* that I attach currently to the applied language instruction, makes the language for *finance, banking, stock exchange and insurance* a tool of effective communication and professional knowledge transfer which is oriented to the motivation and internal resources of the students and aims the flexible integration of their vocational needs with teaching materials and activities. The *communicative didactics* advocated aims the development of technical language proficiency of the students by the acquisition of specialized terminology and by practicing simulated specialized tasks.

### Applied Language Contextualized Application and Applicability

The development of the Chomskyan cognitive code-learning theory produced the shift of language instruction from the development of accurate language habits to the learner's mental construction of the foreign language system. The new approach that advocated rule learning on the individual sentence level, shifted the interest in language usage from language as a code to language as an *instrument* in terms of social context. (Widdowson, 1978) The British linguist Michael Halliday (1977: 23–81) and the American socio-linguist Dell Hymes put forward the text as a basic unit of linguistic analysis and language learning, as a result of their conceptualization of *systemic functional linguistics*. (1975) The newly coined *communicative competence* deviated the focus of language teaching from grammatical well-formedness to the social appropriateness. (Kern, 2000:19) The social communication and cognition process drive language instruction methodology to the replacement of the neutral content as an expression of observable language data to discourse, to the use of contextualized contents. The issue stimulates professionals to involve into cross-domain investigation and support knowledge-based contents. Technical

vocabulary instruction is crucial for the professional integration of ESP students after their graduation. They learn not only language, but also new professional concepts that make them move between two different professional worlds through the development of their cognitive professional language proficiency.

The following graphic aims to frame the process of language development instruction into applied language competencies and its professional and social implications.



**Figure 2. The process of language instrumentality**

Technical vocabulary instruction is crucial for the professional cognition development and integration of the students after their graduation. They learn not only language but also new professional concepts that make them move between two different professional worlds. Applied vocabulary is often highly technical and less frequently used than conversational English used in the socially conversational English. The need to cover the gap between the acquisition of conversational English and applied English calls for effective current vocabulary instruction strategies as students are constantly required to use higher level language function such as analyzing, predicting, explaining and justification.

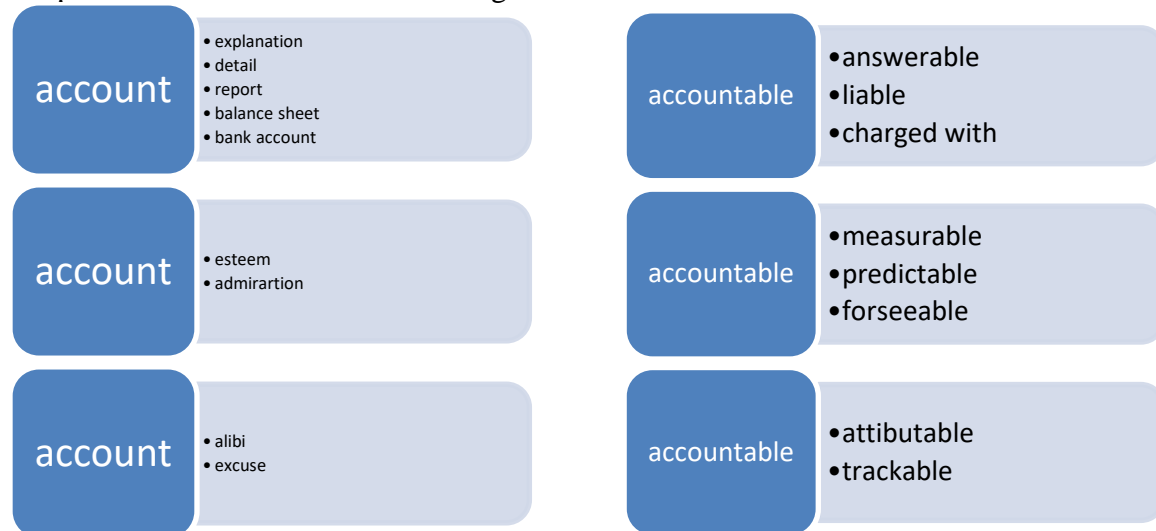
The following sample of applied language proficiency test outlines the divergent semantics developed by the *account* family which raise understanding and learning difficulties for students.

*Develop the relationship between accounting performance measurement of a business and its accountability within a 50 word account based on the following text.*

Accounting, budgeting, performance measurement, and financial management systems plays a central role in improving public accountability, governance and management, equipping public managers and policy makers respond to the challenges of financial, social and environmental sustainability. An increasing body of empirical studies has shown that the adoption and use of performance measurement systems have produced positive effects on accountability, decision making and organizational performance. Indeed, accounting is socially, politically, culturally constructed and, in turn, implicated in the construction of public organizations and public value.

The small research carried out on applied language development viewed as a semiotic process determined by the evolution of the professional domain of application will add accomplishment to the artfulness of applied language instruction. The historical and socio-cultural frame ground the language conformity to its professional settlement and facilitates learner's language acquisition. It is also the grammar development grounding which helps student infer from the first-sight text and makes him labeling, packaging and building appropriate vocabulary networks. (Aitchinson: 1997; Ellis: 1995; Verhallen and Schoonen: 1998) Experience and small research shows that background

knowledge plays an important role in the process of specific vocabulary acquisition and semantic comprehension. Word schema-building is recommended before learners read the text as shown:



Word schemas facilitate clear, relevant and concise language comprehension and use by improving cognitive capacities of learners.

### Conclusions

As learning becomes increasingly valued for its instrumentality and technicality, we chose to emphasize applied language instruction in terms of *applied linguistics small research* as a key potent professional academic activity which is able to “undertake research and articulate a public voice” of academic work (Zeleva: 2007:79-107) to shape *knowledge economy* and *knowledge society* to face the fierce global competition.

Our commitment to consider *applied language instruction arts* is consistent with the ways of using theoretical language conceptualizations for practical answers to language pedagogical problems (Corder, 1977: 2-10) which link *knowledge* to *behavior*. It is the distinction between *linguistics* and *applied linguistics* that makes applied language instruction down to earth, as its cross-field resourcefulness and solution-oriented efficiency drives it to the improvement of language acquisition, and language development where *improvement* is referred to as an evaluative dimension of language skills and use. (Krashen, 1981)

The industrial process perspective of applied language instruction, aiming the production of professional English for the development of industries and services calls for strengthening the application-oriented approach to comprehensive knowledge and global resourcefulness. (Mao, 2014:673-77)

### BIBLIOGRAPHY

Aitchinson, J. (2012) *An Introduction to the Mental lexicon*, John Wiley and Sons

Brumfit, C.J. (1983) *Learning and Teaching languages for Communication: Applied linguistics Perspectives*, CILT, the National Centre for Languages

Brush, S. G. (1974) Should the history of science be rated X? *Science*, 183



Corder, S.P. (1977) Simple Codes and the Source of Second language Learners' Initial Heuristic Hypothesis In *Studies in Second Language Acquisition*: Vol. 1, no. 2

Drucker, P. 1969. *The Age of Discontinuity. Guidelines to our Changing Society*. New York, Harper & Row

Dudley-Evans, T. (2001). English for specific purposes In R. Carter & D. Nunan (Eds.). *Teaching English to speakers of other languages* (131- 136). Cambridge: Cambridge University Press

Ellis, N. (1995) The Psychology of foreign language vocabulary acquisition for CALL, *Computer Assisted Vocabulary learning*, 8/23, 103-8)

Johns, A., Dudley-Evans, T. (1991). English for specific purposes: International in scope, specific in purpose. *TESOL Quarterly*, 25(2), 297- 314. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/3587465>

Kern, Richard (2000) *Literacy and Language teaching*, Oxford University Press

Krashen, S.D. (1981) *Second Language Acquisition and Second Language Learning*, Oxford, Penguin

Maleki, A. (2008). ESP Teaching: A Matter of Controversy. *ESP-World*, 7 (17).

[http://www.esp-world.info/Articles\\_17/PDF/ESP%20Teaching%20Iran.pdf](http://www.esp-world.info/Articles_17/PDF/ESP%20Teaching%20Iran.pdf) retrieved on 10<sup>th</sup> of March, 2017

Mao, C.L. (2014) Innovation and Training mode in private undergraduate university, In *Information, Computer and Application, Engineering. Proceedings of the International Conference in Information Technology and Computer Application Engineering*, Hong Kong

Robinson, P. (1980), *ESP (English for specific purposes)*. London: Pergamon Press.

Verhallen, M., & Schoonen, R. (1998). Lexical knowledge in L1 and L2 of third and fifth graders. *Applied Linguistics*, 14, 452-471.

Widdowson, H.G. (1978) *Teaching language as an act of communication*, Oxford University Press

Zezeza, Paul Tiyaambe (2007) In *Knowledge, Globalization and Hegemony* (ed) Sverker Sörlin and Hebe Vessuri, Palgrave Macmillan

## ELEMENTS OF CULTURAL ANTROPOLOGY-THE BIBLICAL AND TRADITIONAL MEANING OF THE GATE AS AN ARCHAIC SYMBOL

Doina David

Assoc. Prof. PhD. ,”Dimitrie Cantemir” University

*Abstract: Symbolism as a whole and in particular, can be studied as reductionist, outside of history or just on the Orthodox dogma, thus accepting substrate liturgical symbolism Romanian can be regarded as a fault of a complex where we believe that . If there is a symbolism and such inflections, then the analytical development can be concretized. This we want to achieve and we by surprise elements mythical, ritual, sacred and profane that are generated by an element known as the traditional element habitat Romanian-gate.*

*Keywords: gate, eternity, sacred profane, passing.*

**Am ales aceste** fragmente de simbol în analiza noastră tocmai pentru că am considerat că sunt elemente ce au obârșii liturgice, dar și concret-reale, uman-existențiale. Elemente pe care pregnant apare, în cultura românească tradițională, simbolul antropomorf.

Cunoașterea acestui **fragment** al simbolisticii presupune o necesară raportare a noastră la lumea tradițională; dar și o atitudine concretă, trăire, opțiune generalizatoare, abstractizare, ce în final se conturează într-o abordare adecvată a simbolisticii.

Imaginea spre care tindem în explicarea specificului simbolisticii tradiționale românești nu se poate constitui decât numai dacă ne situăm într-un univers al concretului limitat. Pentru că însăși imaginea-simbolică privită conceptual este mereu perfectibilă, nu este un simplu demers intelectual, ci o realitate complexă, infinită, în care opțiunile umane, atitudinile umane transfigurează percepția.

Dacă dorim decodificarea specificului simbolisticii tradiționale românești, acest lucru îl putem realiza numai dacă raportarea noastră se face direct la lucrurile concrete prin care simbolurile există; în cazul nostru, formele materiale (poartă, cruce, icoană, stâlp) ce incumbă și relațiile ce se stabilesc între ele, ca simbol și trăirea umană, simbolizată din dorința de îndreptare spre infinit, unitate, eternitate și supraspațialitate.

La acest nivel, al percepției lumii prin simbol, putem considera că toate elementele supuse studiului în lucrarea de față sunt tot atâtea drumuri deschise omului spre transcendere prin: poartă, cruce, icoană, stâlp funerar; sunt tot atâtea breșe deschise spre

În cultura românească tradițională, poarta semnifică deschiderea spre lume, dar și închiderea unei lumi autarhice sieși, universul familial. Lumea, pentru omul tradițional, este multiplă, complexă, se întinde de la hotarul curții până la mormânt.

Lumea este bântuită de duri, moroi, iele, spirite malefice și benefice ce dau ocol așezărilor umane. Împotriva acestor spirite omul își creează un mijloc de **pază**, prin simboluri antropomorfe create cu scop de protectori pentru toți cei ce trăiesc dincolo de hotarul porții.

Pe sub poartă vin cei ce sunt nou-născuți, și tot pe aici **pleacă** spre hotarul lumii de dincolo, poarta marchează deschiderea omului spre divin atât în lumea concretă, aici, cât și dincolo, în *trecerea* spre veșnicie.

Mesajul munda și biblic al porții este același, de deschidere și ieșire a omului de sub incidența strict imanentă a creației și îndreptarea spre transcendent. Poarta devine astfel,

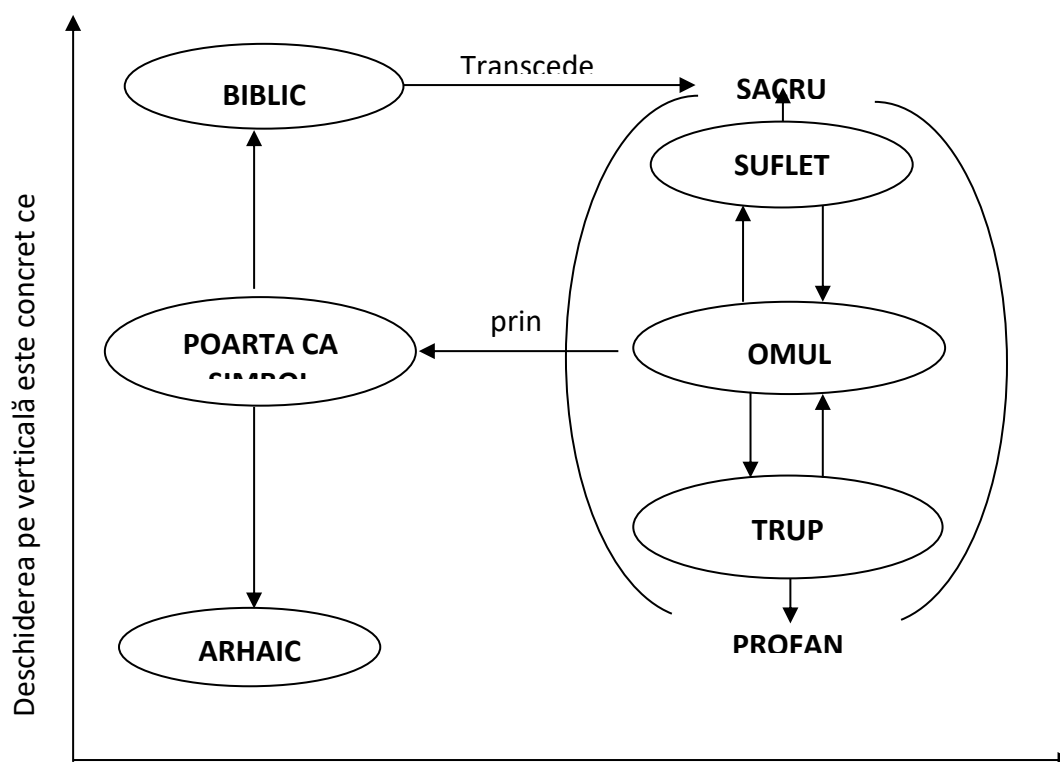
realitate biblică și antropologică ce deschide omul spre o altă lume, dincolo de efemer, dar îl și închide într-o lume imediată, în care este supus trecerii prin naștere-căsătorie-moarte.

Prin poarta concretă și poarta metaforică biblică de la împărăția Veșniciei, omul tradițional trece imaginar din efemer în absolut, în deschiderea sa necesară spre comuniunea cu Dumnezeu. Poarta semnifică trecere, dar și deschidere, eliberare de contingent și îndreptare spre transcendent.

Eliberează și spulberă frica umană de închidere într-o lume ermetică, astfel, universul existențial îi apare omului tradițional accesibil ca un univers în care poate realiza o detașare de realul concret și o apropiere de Archetipul Suprem; poarta devine cale, mijloc de apropiere, de veșnicie.

Acest drum, al închiderii și deschiderii umane, al trecerii din contingentele imediate ale habitatului uman spre epifanie, este marcat și străjuit de simbolul antropomorf, ca o dorință umană nemărturisită de apropiere de inefabil, prin imaginea simbolică umană.

Conform următoarei reprezentări, poarta, devine nu doar un mijloc de manifestare a unui simbol, dar și realitate antropologică, pentru că omul trăiește o realitate concretă, personală, unde sufletul este dimensiune spirituală a personalității sale, a dihotomismului de sorginte divină, non-aleatorie, este realitatea concretă personală, dublată de forma existenței trupului. Împreună întregesc imaginea umană ce trăiește în profan și se deschide spre transcendent



Deschiderea simbolurilor pe orizontală se realizează la nivelul concretului existențial

**Fig. 1. Reprezentarea în plan orizontal și vertical a simbolisticii porții**

Omul, ca unitate de trup și suflet, trăiește prin simbol la nivelul existențial concret-profan. Dar, tot prin simbol el, reușește o restaurare ontologică a existenței sale, golită, de această dată, de argumentul rațional, redescoperind forma paradigmatică din el. Această considerație este valabilă doar dacă ne raportăm continuu la acel model existențial în care omul este realitate dihotomică de: trup-suflet<sup>1</sup>, conform dogmei creștine, unde el este punte de legătură între sacru și profan, între văzut și nevăzut, efemer și absolut, unde infinitul ține de sfera transcendentului.

Omul, ca și **creat**, este finit în timp, trecerea sa dincolo de aceste limite este o închidere existențială ce deschide o altă existență. Astfel, omul dobândește sens, este *en-telos* ce sfârșește conform conștiinței tradiționale, în deschiderea spre Absolut.

Substratul simbolic oferit porții ca element al concretului material, dar și ca deschidere a umanului spre Absolut, nu este conștientizat de omul tradițional, cu atât mai mult cu cât realul concret arhetipal este receptat din perspectiva unei antropologii creștine, în care spațiul și timpul sunt populate de imagini antropomorfe<sup>2</sup> ce se constituie ca realitate epifanică pentru om, și pentru deschiderea sa spre veșnicie<sup>3</sup>.

Poarta, ca semn biblic, semnifică **deschiderea** umanului spre Absolut; ca simbol al creației umane, semnifică existența umană, desfășurată în concret, unde omul nu conștientiza destinul său transcendent, deși îl accepta. Ca simbol, poarta, aparține spațiului teluric-dat, unește metaforic mundanul cu extramundanul, trecătorul cu veșnicia, are dublă semnificație, ca element al lumii profane ce mijlocește existența aflată în **trecere**<sup>4</sup> spre o altă existență aflată în **veșnicie**, dar este și reper încorporat naturalului și cosmicului, prin care omul descoperă atât identitatea sa în sacru și profan<sup>5</sup>, cât și corporalitatea și acordul cu lumea invadată de natural și organic.

Rămâne poarta simbol prin care umanul se deschide și transcende spre integrarea<sup>6</sup> sa cosmică firească. Omenescul transcende ca unitate de trup-suflet fără a căuta desprinderea de “blestemul trupului”. Existența umană este unitate de corporal și incorporeal, elemente ce unesc profanul cu sacralul, asigură ascensiunea umană spre absolut pentru a nu pierde esența și finalitatea creației; comuniunea cu Dumnezeu.

<sup>1</sup> A se vedea, Ovidiu Bârlea, *Mica enciclopedie a poveștilor românești*, Ed. Științifică, București, 1976. Analiza legendelor populare românești unde apar elemente pre-creștine și creștine vechi, transfigurări și transimbolizări a unor motive ce au fost mitice dar au dobândit conotații creștine în: basme, colinde și snoave. Imaginile mitice s-au remodelat în conștiința tradițională sub forma unui proces nu: “...forțat accidental și insignifiant, ci unul natural, evolutiv și emergent spiritual. De aceea ... reflectă moduri de viață istorică care au antrenat inevitabil și moduri de gândire corespunzătoare”, R. Vulcănescu, *op. cit.*, p. 344. A se vedea exemplul Fântâna, în R. Vulcănescu – semnificat mitic și resemnificat creștin ca Dumnezeu, Ibidem, p. 345; privit ca simbol mitic și creștin îngemănat sub nimbul mito-creștin, constituit apoi în adevărate “simboluri emblemă”, pentru spiritul tradițional.

<sup>2</sup> A se vedea, Mihai Rădulescu, *Implications stylistiques de la pensée magique chez les Roumains*, în “*Ethnologica*”, nr 1, București, 1983; George Călinescu, *Estetica basmului*, Ed. Științifică, București, 1965 (referitor la eroii basmelor mitice); Nicolae Roșianu, *Stereotipia basmului*, Ed. Univers, București, 1973.

<sup>3</sup> A se vedea, Mircea Eliade, *Aspectele mitului*, Ed. Științifică, București, 1977; R. Vulcănescu, *Cauzalitate și finalitate în mitologie în general și în mitologia română în special*, Conf. ținută la Craiova în 1938; Idem, *Preliminarii la o logică a mitului*, în “*Probleme de logică*”, nr 2, 1985.

<sup>4</sup> A se vedea, R. Vulcănescu, *op. cit.*, p. 208, aspectele privind “scenariile legate de trecere”, faptele ce participă la evenimentul ireversibil, ce privește existența umană și coexistența biocosmică; a se vedea și, S. Fl. Marian, *Înmormântarea la români*, ed. cit.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 183, “Trecerea” nu poate fi privită și analizată unilateral, trebuie să surprindem și transfigurările de factură creștină primitivă, pe care le are la bază: “...în aspectele legate de mitologia morții... putem descoperi capacitatea poporului român de a mitiza... în spiritul străvechii lui concepții mitologice”, *op. cit.*, p. 183.

<sup>6</sup> A se vedea, R. Vulcănescu, *op. cit.*: “sacralitatea cosmosului și a elementului lui este și expresia cunoașterii mitice arhetipale a creației concomitente cosmos-om, și a consubstanțialității trăirii cosmice (a creatorilor și a creaturilor)”, p. 251.

Poarta este semn al deschiderii omului spre lume dar și spre Dumnezeu. Omul se deschide spre cosmic și veșnicie dar și veșnicia se deschide spre uman: “*Această reciprocă deschidere e și o reciprocă apartenență și libertate în același timp*”.<sup>7</sup>

Comuniunea omului cu absolutul face posibilă asimilarea și integrarea umană mai profundă în structurile naturii. Poarta ca și deschidere, organic este încorporată naturalului și cosmicului, dobândește conaturalitate și devine element de coparticipare în procesul integrării omului în cosmos, semnifică închidere și deschidere spațială, devine emblemă, simbol în procesul de comunicare a spațiului profan cu spațiul sacru, este cale și mijloc de deschidere a omului spre **lume**, unde se poate regăsi în comuniune cu ierarhiile cosmice<sup>8</sup>. Privit astfel simbolul porții nu riscă să devină incomprehensibil.

## BIBLIOGRPHY

1. **Dumitru Stăniloae**, *Spiritualitatea ortodoxă*, (1983), Despre nume divine, Editura Institutului..., București.
2. **George Călinescu**, *Estetica basmului*, (1965), Editura Științifică, București, (referitor la eroii basmelor mitice)
3. **Mihai Rădulescu**, *Implications stylistiques de la pensée magique chez les Roumains*, în “*Ethnologica*”, (1983), nr 1, București
4. **Mircea Eliade**, *De la Zamolxis la Gînghis-Han*, (1980), Editura Științifică și Enciclopedică, București.
5. **Idem**, *Aspectele mitului*, (1977), Editura Științifică, București
6. **Nicolae Roșianu**, *Stereotipia basmului*, (1973), Editura Univers, București.
7. **Ovidiu Bârlea**, *Mica enciclopedie a poveștilor românești*, (1976), Editura Științifică, București.
8. **Romulus Vulcănescu**, *Preliminarii la o logică a mitului*, (1985), în Revista, “*Probleme de logică*”, nr 2.

<sup>7</sup> Dumitru Stăniloae, *Spiritualitatea ortodoxă*, Despre nume divine, Ed. Institutului..., București, 1983, p.263

<sup>8</sup> A se vedea, Mircea Eliade, *De la Zamolxis la Gînghis-Han*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 246. Dacă subscriem ideii ce aparține lui Mircea Eliade, putem afirma că există un “creștinism țărănesc al românilor”, un “*creștinism cosmic*” ce în cultura tradițională nu este cel al bisericii. El cuprinde elemente religioase păgâne, arhaice, câteodată abia creștinizate. Este vorba despre o nouă creație religioasă, proprie sud-estului european, pe care noi am numit-o creștinism cosmic, ...insistând dimpotivă, asupra dimensiunii liturgice a existenței omului în lume”, op. cit, p. 246-247.

## SHAKESPEARE'S AMERICAN JOURNEY

Dragoş Avădanei

Assoc. Prof., PhD., "Al. Ioan Cuza University," Iaşi

*Abstract:* The paper—basically attempting to answer, at least partially, the question in the second epigraph, by Georgiana Ziegler of the Folger Shakespeare Library—is made up of several sections and subsections, illustrating Shakespeare's "journey" (i.e. passage, course, itinerary, circuit, progress, tour, voyage, parade...) from 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> century Britain to 17<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> century America: facts and figures on Shakespeare and America, American Shakespeare "firsts," (editions, stages, actors and companies, theaters, festivals, pageants...); Shakespeare anniversaries; Shakespeare societies, associations and publications; Shakespeare in American schools and colleges; trivia... Certain such "facts" get to be repeated from section to section, but this only comes to emphasize the main thrust of the critical effort: that of including as many references as possible in order to underline the "Englishman's" central role in a culture that is mostly embodied in a language that he helped modernize and stabilize as such, for a world that he "invented"; and hence such claims/titles as "Our Shakespeare," "America's Shakespeare," "American Shakespeare" or "Shakespeare for America."

*Keywords:* Shakespeare, America, influence, cultural impact, history, journey

"Literature cannot survive without William Shakespeare..."

Ashlee Jenson

"What makes the words, ideas and characters of William Shakespeare—an Englishman—so central to American life and thought?"

Georgiana Ziegler

"Shakespeare has been and remains immensely strong and central to an American literary education, and not only literary education, but... to popular culture, to a huge, broad sweep of American culture..."

Stephen Greenblatt

"The works of William Shakespeare and the cultural phenomenon that has materialized around the playwright's name now appear to be nowhere more at home or unconsciously accepted than in the United States of America."

Kim C. Sturgess

There had been many Americas (America=North America, and, in fact, the United States of America) before Shakespeare: an America of the Asians, the Paleo-Indians, who crossed the then non-existent Bering Strait, an America of the Native Americans proper, another one of the Viking explorers around the year 1000, Columbus's "Indian America," Amerigo Vespucci's



America (his four voyages between 1497 and 1504 and his name on Waldseemüller's map of 1507, French (Quebec City, Canada in 1608) and Hispanic America (the Spanish had established a settlement at St. Augustine, Florida, in 1563, one year before Shakespeare's birth, and another one at Santa Fe, New Mexico, in 1607); but what we might describe as "English/British America" is conveniently viewed as coming after Shakespeare and King James Bible of 1611; in fact, one of our college courses on American studies began with a lecture about how America came after Gutenberg, after Copernicus, after Luther and Calvin, and after the 1611 Bible and Shakespeare (each with its/his own importance).

It is probably even more appropriate to think that "English America" and Shakespeare came into this world in the same period: early English colonies were established in "America" in the 1580s, with Walter Raleigh's temporary settlements (1584 and 1587; Shakespeare got married in 1582, his daughter Susanna was born in 1583, twins Judith and Hamnet in 1585) on Roanoke Island and in Virginia (from "the Virgin Queen," Elizabeth I, 1558-1603). Then, in 1607, the first permanent English colony was named Jamestown (King James I was already on the English throne, 1603-1625).

Our parallel timeline becomes more interesting with the shipwreck of the "Sea Venture" (part of a nine-ship fleet sailing to Jamestown, carrying the colony's new governor) in a storm near the Bermudas in 1609; its crew and passengers had reached a deserted island, where they built two new ships, in which they finally arrived in Jamestown. Many accounts of the wreck were published, Shakespeare certainly read some of them (particularly that by William Strachey) and thus got the idea for The Tempest, 1610-1611, the last play he wrote alone; Montaigne's "Of Cannibals" is certainly another source (Caliban/cannibal); the play is his "tale" about shipwrecked Europeans colonizing an American island and enslaving the native population.

Shakespeare died in 1616, when other forts had been established at Albany, New York (by the Dutch first) and it would be another four years before the pilgrims arrived on the "Mayflower" and landed at Plymouth/Plimouth in 1620; it is this America that certainly comes after Shakespeare, whose American journey was about to begin.

And The Tempest was not the only play to contain references to America—"The Bermoothes," I 2; "the Indies" also occur in As You Like It, III 2 ("western Ind"), Henry IV, Part I, III 1 ("mines of India"), Henry VIII, IV 1 ("Our King hath all the Indies in his arms..."), The Merry Wives of Windsor, I 3 ("They shall be my East and West Indies..."), The Merchant of Venice, I 3 ("He hath an argosy bound... to the Indies..."); and see also the Anthropofagi mentioned in Othello.

One other way of looking at "Shakespeare and America" is by following this quasi-syllogism: the language of America is English; English is Shakespeare's language (to a very great extent, as he helped standardize Modern English, created thousands of new words and phrases, influenced the writing—in English—of a great many American authors—see *infra*); America is Shakespeare's land or Shakespeare is America's. Of particular interest here is Henry Cabot Lodge's essay on "Americanisms" (in Shapiro, 2014), presenting the argument that American English, "a superior dialect," resembles Shakespeare's tongue more closely than does British English.

So one is not surprised to find authors who write about an "American obsession with Shakespeare" today—commercial, cartoons, calendars, all kinds of merchandise, memorabilia, clubs, performances, festivals, mass and elite culture, education, films...; or here is a German scholar, Karl Knorts, in 1882 (*apud* Broqua, p.47): "Yes, there is certainly no land on the whole earth in which Shakespeare and the Bible are held in such high esteem as in America, so much criticized for its love of money; should one enter a blockhouse situated in the far West, and should the dwellers there exhibit very definitely evidences of backwoods life, yet has he nearly always

finished a small room in which to spend his few leisure hours, in which the Bible and in most cases a cheap edition of the works of the poet Shakespeare are nearly always found.” Several decades later, in 1939, Esther Cloudman Dunn (Shakespeare in America) also thought that “some magic in his plays has made Shakespeare, along with the Bible, a constant companion of American development.”

As the greatest writer in the English language (see, as one of the very many examples, John Reich and L. S. Cunningham’s Culture and Values, 2005) and the most quoted writer in the history of the English-speaking world (the 2006 Literary Encyclopedia or The Columbia Dictionary of Shakespeare Quotations), it is always difficult to overstate Shakespeare’s importance: his basic human themes, his accomplished writing style/s, fluidity of thought, multiple meanings, the creation of new English words and word combinations...

“Shakespeare’s American Journey” (there is an abundance of books, essays, lectures, papers, conferences... entitled “Shakespeare and America,” “Shakespeare’s America,” “Shakespeare in America,” “America’s Shakespeare,” “Shakespeare in American Life,” “Shakespeare for America,” “Shakespeare and the American Nation,” “American Shakespeare”...) may make some sense in a paper this size by our first mentioning a number of “facts and figures” (about editions, stages, theaters, companies and performances, societies and associations, anniversaries and festivals, curricula, courses and academic programs...), a number of Shakespeare “firsts” in America, Shakespeare in American schools, twentieth century anthologies and collections, and ...Shakespeare trivia.

First (*sic!*), a number of Shakespeare “firsts” in America (including the Colonial Period): the first known amateur performance of Shakespeare in America (Romeo and Juliet in New York, 1730); the first known professional Shakespeare performance (Richard III, also in New York City) by a colonial acting company—1750; the London Company Comedians, under the direction of Lewis Hallam landed in Virginia in 1751, and their first production was The Merchant of Venice, to which were added Richard III, King Lear, Romeo and Juliet, Othello and Hamlet; the company toured such cities as Fredericksburg, Williamsburg and Annapolis, then Philadelphia and New York, with such new productions as Cymbeline, The Taming of the Shrew and Macbeth; as a young man, George Washington is known to have attended one of Hallam’s performances in Williamsburg.

At about the same time (in 1761), the first American printings of King Lear and The Tempest appeared, with a first American edition of The Plays and Poems of William Shakespeare to appear in 1799; in the meantime, Thomas Jefferson and John Adams find it proper and interesting to visit Shakespeare’s birthplace at Stratford.

Other “firsts” come in the nineteenth century: the first known Shakespeare production on a Mississippi River showboat (Noah’s Ark was the name of the keelboat) is recorded in 1817; in 1821-1823 a Black American acting troupe performs Shakespeare in New York, with minstrel shows, burlesques, parodies and travesties in “blackface” makeup to follow in mid- to late 1800s; first in 1831 in New York and fifteen years later through the Mississippi Valley, Charles Kean’s Company began its (Shakespeare) American tour; and between 1844 and 1847 Julian Crommelin Verplanck produced the first illustrated Shakespeare edition in three volumes.

Also a “first”—and a very important one—is Emerson’s essay on Shakespeare, included in his 1850 Representative Men (see *infra*); which makes it possible for us to also mention the great Transcendentalist’s tribute to Shakespeare at the Saturday Club in New York (1872), a reprint of which inspired, years later, Henry Clay Folger’s interest in the Elizabethan bard; and thus in 1832 this rich Standard Oil Executive opens the Folger Shakespeare Library in Washington, D. C.,

which houses the world's largest collection of Shakespeare materials (rare books, manuscripts, works of art related to Shakespeare or his time and, most importantly, 79 first folios). But we need to go back to 1872, when the Shakespeare statue was installed in New York's Central Park and to the 1880s, when Sarah Bernhardt came to America to give her own interpretations of Shakespearean characters.

The twentieth century, needless to say, is too complex from the point of view of our title, so all we can do is skim and skip, or pick and choose: an interesting 1917 book by Charles Mills Gayley on Shakespeare and the Founders of Liberty in America (particularly, George Washington, Thomas Jefferson, and John Adams), followed by a similar one in 1941—Alan Thaler's Shakespeare and Democracy, both viewing the writer in the context of the American political system.

The interwar period witnesses the presence in America of such great actors (on both stage and screen) as John Gielgud, Paul Robeson and Orson Welles, the construction of two Globe Theaters (in San Diego—1932, and Chicago—1934, for the World's Fair), followed by several theater companies and festivals (in Illinois, Oregon, Massachusetts, New York, Washington, D.C., California, Alabama, Virginia, Arizona, Arkansas, Maine, Delaware, Hampshire, Connecticut, Colorado, Hawaii...), Joseph Papp's first season in Central Park, the publication (by the Shakespeare Association of America and produced by Folger Shakespeare Library in association with George Washington University) of the Shakespeare Quarterly, etc. etc; and this is, of course, the century of films and musicals based on Shakespeare plays (among them: The Boys from Syracuse, Swinging the Dream, Cole Porter's Kiss Me Kate, then West Side Story), TV series (begun in 1941), exhibits, various other shows.

A separate section/chapter should be titled "Shakespeare in American schools," or "Shakespeare and American education," or...; the nineteenth century began introducing Shakespeare study guides in schools, various types of quizzes (of the "who's who" type: who is... in /play/...), collections of Shakespeare quotes and monologues; some of the plays (Romeo and Juliet first and foremost, for 9<sup>th</sup> and 10<sup>th</sup> grades) became part of the curricula in the high schools classroom or in classes of creative writing and collaborative learning; from 1895, with a replica of an Elizabethan stage constructed at Harvard, thirty to forty other stages appeared in as many US colleges and universities; one also finds mentioned a 1960s tour of thirteen cities of A Midsummer Night's Dream with a student audience program that offered questions-and-answers sessions with actors (including an evening with the Kennedys in Washington, D. C.); or the founding of the Shakespeare Glove Center, in 1974, at the University of Maryland College Park by American actor and director Sam Wanamaker; or how, in the 1990s, Shakespeare became the subject of skirmishes in the "culture wars," as disputes erupted over how this plays were taught in colleges (see the Highbrow/Lowbrow book).

Or, in the present century, a book on Shakespeare and the American Popular Stage (2006) by Frances Teague, about a "Shakespeare that was an unacknowledged agent of radical change" in American popular stage; three years before, the National Endowment for the Arts had announced the "Shakespeare in American Communities" initiative, to support a hundred-community tour of the Bard; finally, the many TV series (Moonlighting, Happy Days, Columbo, Martin, Bonanza, Batman, Twilight Zone..., and, naturally almost, Star Trek) whose many episodes have Shakespearean titles and the characters often quote such plays as The Taming of the Shrew, Macbeth, Hamlet...

Such a culturally ubiquitous non-American author could not have gone without anniversary celebrations; anybody can understand that the colonists had little time and many other things to do

than remember Shakespeare: in 1664 the English were busy taking over New Amsterdam (capital of the province since 1625) from the Dutch and name it New York (from the Duke of York, later James II of England); after the capitulation of Sept. 6, a second Anglo-Dutch war followed, and the conflict ended in 1667; then a third, with New York becoming New Orange and then New York again; so, little time for 100 years since Shakespeare's birth. In 1716, another one hundred-year commemoration, is blurred by the beginning of the Appalachian/"backcountry" settlement and the development of the Pennsylvania (or Kentucky) long rifle by German gunsmiths; 1764 comes immediately after the French and Indian War (1754-1763) and just before the Revolutionary War; and 1816 is overshadowed by the war with Great Britain (1812-1815), the Battle of New Orleans (Andrew Jackson defeats the British troops) and the election of James Monroe as President.

Thus we come to 1864, when Lincoln is re-elected, and slavery is not abolished as yet; still Shakespeare's three-hundredth birthday is celebrated properly on April 23<sup>rd</sup>, when Oliver Wendell Holmes reads his "Tri-centennial Celebration" about "our Shakespeare," ending in "we praise... Thee, Father, only thee!," followed by plays, other festivities, and lectures; the statue in Central Park could only be unveiled in 1872.

1916 was again bracketed by World War I in Europe, but the Americans found time for two silent movie sessions (Antony and Cleopatra and Romeo and Juliet), evenings of Elizabethan folk dancing, a series of articles in the New York Times, and a "community masque" called Caliban by the Yellow Sands staged by Percy McKay in New York and repeated in Boston in 1917; and there were other community masques and their giant outdoor productions in Atlanta, North Dakota, Massachusetts..., plus pageants, lyceum lectures, readings and discussions of Shakespeare's work.

Finally, 1964 comes with numberless exhibitions, scholarly conferences, special performances, articles and books; Jacqueline Kennedy is the honorary chair of a national "Shakespeare Anniversary Committee" and there is, again and again now, "Shakespeare in Central Park," with a Shakespeare Garden that features only flowers that were mentioned in his plays and poems and free performances provided by the Delacorte Theater, the summer home of the New York Public Theater. And 2016 is just around the corner as we are writing these notes.

One may never be able to find how many Shakespeare associations and societies are in the fifty American states (in schools, colleges and universities, in larger or smaller communities, in various institutions and organizations...), but we can include in this paragraph the better known ones. The first among them seems to be the Philadelphia Shakespeare Society, founded in 1851, and followed in the second half of the century, by the Shakespeare Society of Wellesley College, the Grand Rapids Shakespeare Society and others; in 1968 was founded the Shakespeare Association of America, with a Globe Theater in Los Angeles, California, relocated in Monterey Bay, California, in 2008, with a New Shakespeare Sanctuary; it is "a professional organization for the advanced study of Shakespeare's works, times, and afterlife;" and also in California there is a Shakespeare Society of America, a benefit corporation dating since 1969. One can simply observe that, except for the Stratford-upon-Avon Shakespeare-related institutions (a Shakespeare Birthplace Trust, a Shakespeare Institute and a Club) and the London-based ones (the London Renaissance Seminar at Birkbeck College, the London Shakespeare Workout, and the Open University Shakespeare Society), the "Touchstone site provides information" about a Bath Shakespeare Society, a Nottingham one, and the British Shakespeare Association (founded in 2014!).

This section of "facts and figures" concerning Shakespeare and America may not have been sufficiently complete without this "trivia" component (taken from various web sites), i.e.

miscellaneous commonplace facts with more than an element of truth in them; incidentally, in his 1593 Henry VI, Part 2, the Bard himself uses the word, in III 1, ll.1522-1526:

“Earl of Suffolk (to Cardinal Beaufort): But in my mind, that were no policy:

The King will labor still to save his life;

The commons haply rise to save his life;

And yet we have but trivial argument,

More than mistrust, that shows him worthy death.”

Our first “trivia” is whether Thomas Edison could have become a Shakespearean actor; in 1865 Edison was employed as a telegraph operator in Cincinnati, Ohio, where he often attended the theater, where he enjoyed Othello and Richard III, as “his ambition was to be a tragedian”; he never became an actor, but he could have.

Next, there is a silver-mining town in New Mexico that during its “Old West” period was called Ralston (after San Francisco businessman and financier William Ralston, who went bankrupt and drowned himself in 1875); and sometime in the late 1870s the name of the town was changed to Shakespeare, from Colonel Boyle’s “Shakespeare Gold and Silver Mining and Milling Company”; Boyle also built an adobe “Stratford Hotel” here in 1883.

Another location is the “Shakespeare and Co.” shop downtown Lexington, Kentucky, at the intersection of North Broadway Road and 367 West Short Street, housing a full service bar and a private outdoor seating area decorated with a “distinct Shakespearean touch” (whatever that may mean).

The third place is also a pub, called “The New American Shakespeare Tavern,” a “place of live music, hand-crafted period costumes, outrageous sword fights... and poetry of the spoken word”; this is in Atlanta, Georgia, at 499 Peachtree Street NE, across the street from Emory University Hospital.

Finally, our favorite “Shakespeare’s American Journey” trivia, on which one could write a whole essay, i.e. “Shakespeare to Blame for Introduction of European Starlings to US” (see web page), a typically American story; to cut it short, let us just point out here that, in the late nineteenth-century, the “American Acclimatization Society” developed a project to introduce to the US every bird mentioned by Shakespeare in his work (about six hundred; remember, the flowers thus mentioned are already in Central Park). So, since “starlings” are mentioned in Henry IV, Part I, the “Society” released some hundred starlings in Central Park (again), New York in 1890 and 1891, and they spread all over, coast to coast, becoming more or less of nuisance (in that web author’s view).

After some hesitation, we also decided to introduce this trivia (“Look Who’s Related...” in “Gen; Blog Home”); namely, starting from the premise that Shakespeare is connected to over fifty-four million profiles in the world family tree (see also the “Genealogy Series”), we are told that Mark Twain is William Shakespeare’s eighth cousin eight times removed and that Barrack H. Obama is William Shakespeare’s fourth cousin fifteen times removed; so lots of Americans, both Caucasians and African Americans, are relatives of Shakespeare—some sort of a climax for a paper on “Shakespeare’s American Journey.”



It must have become obvious (at least, like most such paper writers, we can simply hope) that we used “journey” in our title in some of its less usual of its very many meanings: a passage or progress from one stage (sic!) to another, one period/century to another; or a distance in time and/or space covered across the Atlantic and four centuries by the great Elizabethan; a course or area suitable for traveling, and America has proved to be just that (see the epigraphs); a circuit or itinerary, a voyage or a parade (our dictionaries: Webster, Heritage, Random House). So, finally, Shakespeare as the world’s itinerant, or as a journeyman, only this last concept seems to complicate things somewhat, and another path/journey may prove more encouraging, i.e. while Britain’s American journey of conquest was limited to one-hundred-and-fifty years, Shakespeare’s is forever.

## BIBLIOGRAPHY

- Bristol, Frank Milton, Shakespeare and America (Chicago: Hollister & Bro., 1898/Reprint: London Forgotten Books, 2013);
- Bristol, Michael D., Shakespeare’s America. America’s Shakespeare (New York: Routledge, 1990);
- Broqua, Vincent, “American Shakespeare: Introduction,” <http://transatlantica.revues.org/4878>;
- David Galenson, Recognizing That Poets Don’t Peak Earl: T. S. Eliot Reads Shakespeare, [www.huffingtonpost.com/david-galenson/recognizing...](http://www.huffingtonpost.com/david-galenson/recognizing...);
- Desmet, Christy and Robert Sawyer (ed.), Shakespeare and Appropriation (Accents on Shakespeare) (London: Routledge, 1999);
- Dotterer, Ronald L., Shakespeare: Text, Subtext, and Context (Selingsgrove, Pa: Susquehanna University Press, 1989);
- Dunn Cloudman, Esther, Shakespeare in America (New York: The Macmillan Company, 1939);
- Emerson, Ralph Waldo, Shakespeare; Or, The Poet, [readbookonline.net/readOnline/7601](http://readbookonline.net/readOnline/7601));
- Emerson, The Portable, ed. Mark Van Doren (New York: The Viking Press, 1968/1946);
- Emily Dickinson’s Shakespeare. Paraic Finnerty, [muse.jhu.edu/Browse/Literature](http://muse.jhu.edu/Browse/Literature);
- Erickson, Peter, Rewriting Shakespeare, Rewriting Ourselves (Berkeley: University of California Press, 1994);
- Finnerty, Paraic, Emily Dickinson’s Shakespeare (Amherst: University of Massachusetts Press, 2006);
- Gayley, Charles Mills, Shakespeare and the Founders of Liberty in America (New York: Macmillan, 1917/reprinted 2012, Ulan Press);
- How Is America Mentioned in Shakespeare’s Plays?, <http://www.shakespeareinamerican.life/org/features/faqs/faq2.cfm>;
- Kauffman, Michael W., American Brutus: John Wilkes Booth and the Lincoln Conspiracies (New York: Random House, 2004);
- Knorts, Karl, Shakespeare in Amerika (Berlin: Theodor Hoffman, 1882);
- Kolin, Philip C., Shakespeare and the Southern Writers: A Study in Influence (Jackson: University Press of Mississippi, 2011);
- Koon, Helene Wickham, How Shakespeare Won the West: Players and Performances in America’s Gold Rush, 1849-1865, (Jefferson, NC: McFarland & Co., 1989/1925);
- Levine, Lawrence W., Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988);



- Levine, Lawrence W., "William Shakespeare and the American People: A Study in Cultural Transformation," The American Historical Review, Vol 89, No 1 (Feb. 1984), pp.34-66;
- Loney, Glen and Patricia McKay, The Shakespeare Complex: A Guide to summer festivals and year-round repertory in North America (New York: Drama Book Specialists, 1975);
- Rawlings, Peter, ed., Americans on Shakespeare (Brookfield, VT: Ashgate Pub. Ltd, Modern Humanities Research Association, 1999);
- Shapiro, James, Contested Will: Who Wrote Shakespeare? (New York: Simon & Schuster, 2010);
- Shapiro, James, ed., Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now (New York: Library of America, 2014);
- Shattuck, Charles H., Shakespeare on the American Stage: From the Hallams to Edwin Booth (Washington, D.C.: Folger Shakespeare Library, 1976);
- Sturgess, Kim C., Shakespeare and the American Nation (Cambridge: Cambridge University Press, 2004);
- Taylor, Michael, Shakespeare Criticism in the Twentieth Century (Oxford: Oxford University Press, 2001);
- Teague, Frances, Shakespeare and the American Popular Stage (Cambridge: Cambridge University Press, 2006);
- Thaler, Alwin, Shakespeare and Democracy (Knoxville, TN: University of Tennessee Press, 1941);
- Thorndike, Ashley Horace, Shakespeare in America (London: Oxford University Press, 1927/Folcroft Library Editions, 1974);
- Vaughan, Virginia Mason and Alden Vaughan, eds., Shakespeare in American Life (Washington, D. C.: The Folger Shakespeare Library, 2007);
- Walkowitz, Rebecca L., "Shakespeare in Harlem: The Norton Anthology 'Propaganda,' Langston Hughes," [rcl.rutgers.edu/~walkowitz/pubs/Hughes/pdf](http://rcl.rutgers.edu/~walkowitz/pubs/Hughes/pdf;);
- Watson, Joseph, "Shakespeare in America," New York Herald, 26 February 1877, p.6 (web);
- Westfall, Alfraed Van Rensselaer, American Shakespeare Criticism, 1604-1865 (New York: H. W. Wilson, 1939);
- Words Shakespeare Invented, Shakespeare-online.com.

## ANALYSIS OF THE CONNOTATIVE AND DENOTATIVE MEANINGS OF THE ROMANIAN TERM "ZMEU" (DRAGON) AS IT APPEARS IN THE ROMANIAN PHYTONYMY

Radu Drăgulescu

Assoc. Prof., PhD., „Lucian Blaga” University of Sibiu

*Abstract: Many of the romanian phytonyms are directly related to the dragon („zmeu”). Like in other folkloric creations, in our ethnobotany this being has evil representations. Our paper aims to reveal an inventory, an interpretation and a statistic of romanian names of plants which implicates the word „zmeu”, spread through the botanical terminology, a phenomenon which, as considered by E. Coșeriu is not enough highlighted (given that the individual speaker became creator of language / poetry whenever he named a flower. The conclusion of our work is that once known, botanical lexicon of a specific region is not only a thesaurus but also a document of the resident population and places of the past. Botanical popular terminology has primarily a practical value, designating, distinguishing and categorizing elements of the plant kingdom within the given natural reign, but also has a high theoretical significance, especially for linguists, both by the ethimons to which they send back and by the metaphorical meanings the phytonims mostly have.*

*Keywords: Romanian phytonyms, conotation, denotation, ethnobotany, linguistics, zmeu, zmeoaică*

Am arătat într-o lucrare anterioară<sup>1</sup> implicațiile lingvistice ale termenului „balaur” în cadrul fitonimiei noastre. Analiza noastră pornește de la colaborarea cu Constantin Drăgulescu, în vederea realizării *Dicționarului explicativ al fitonimelor românești*<sup>2</sup>, care completează substanțial *Dicționarul* lui Al. Borza<sup>3</sup>, ce cuprinde, pe lângă câteva mii de nume de plante maghiare, săsești, germane, franțuzești, engleze, rusești, ucraineene, sârbești, bulgărești, turcești, și 10.906 nume românești de plante pentru 2.095 specii. Prin publicarea *Dicționarului explicativ al fitonimelor românești* și a *Dicționarului de fitonime românești*<sup>4</sup>, Constantin Drăgulescu a ridicat numărul numelor românești de plante cunoscute la 21.839 fitonime cunoscute până în prezent, fitonime care aparțin unui număr de 3.227 specii de plante indigene și exotice, spontane și cultivate. La acestea se adaugă 3.070 nume de soiuri și 612 termeni care desemnează de părți (organe) de plante. Astfel, fitonimia românească însumează, deocamdată, peste douăzeci și șase de mii de termeni.

Termenul *zmeu* provine din v. sl. ЗМЕЙ; ЗМИЙ conform DLR (2010). Este utilizat uneori ca forma învechită pentru șarpe/balaur. Cu această semnificație apare în *Psaltirea Hurmuzachi* 64<sup>v</sup>/5<sup>5</sup>: „Tu pisași capul zmeului și ai datu acela mâncare oamenilor Etiopului.” sau „Pre aspidă...

<sup>1</sup> Radu Drăgulescu, *Analysis of the connotative and denotative meanings of the romanian term "zmeu" (dragon) as it appears in the romanian phytonymy* in *Journal of Romanian Literary Studies*, issue nr. 10, 2017, p. 104-110. <http://www.upm.ro/jrls/JRLS-10/Rls%2010%2013.pdf>.

<sup>2</sup> Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010.

<sup>3</sup> Al. Borza, *Dicționar etnobotanic*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968.

<sup>4</sup> Constantin Drăgulescu, *Dicționar de fitonime românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014.

<sup>5</sup> *Apud* DLR București, Editura Academiei Române, 2010.

Călca-veri leul și zmeul.” 78<sup>v</sup>/5. La fel, în *Psaltirea* de la 1651 (Bălgrad), 306<sup>6</sup>: „Lăudați Domnul de pământu, zmeii și toate fără fundurele.”, și *Psaltirea* lui Coresi, 197/7: „Tu frămseș capetele zmiilor într-o apă”. Într-un text de la 1579, inclus în *Crestomație română* a lui M. Gaster<sup>7</sup> semnificația pare a fi aceeași: „Mânia zmeului vinulu loru mânia aspidiei nevindecată.” (16/13), la fel într-un text de la 1620: „Și Eva înșelă pe Adam și cădzură de bunrătatea lui Domnezeu și ei și zmeul” (56/14). Și în *Cuvente den bătrâni* II, 151/19<sup>8</sup> prin termenul „zmeu” pare a se face referire tot la un balaur, dacă avem în vedere tiparul basmelor în care o fecioară este oferită unui balaur: „Prindeți-o, să o ducem înaintea celui zmiu din cetate.” Și Dosoftei, în *Viețile Sfinților* 99<sup>v</sup>/25<sup>9</sup>, folosește termenul cu aceeași semnificație: „Un zmau mare de-aproape din pustie și dând groază, să spăriară ucinicii”. Sim. Fl. Marian precizează în *Nunta la Români*<sup>10</sup> că „Poporul crede că smei și balaurii sunt șerpi gigantici care mănâncă oameni și dobitoace.”, iar în *Dușmani și prieteni ai omului*, T. Pamfile<sup>11</sup> aduce câteva precizări: „Smeul... este un spirit răufăcător care, având înfîțișare de balaur întraripat, cea de șarpe ... sau cea de pară sau sul de foc, scoboară noaptea în casele oamenilor pe coșuri și chinuie nevestele.”

În această accepțiune, în tradiția populară românească, termenul desemnează un monstru ofidian, uneori înaripat, cu unul, trei, șapte, nouă sau douăsprezece capete. Nu numai că are formă de șarpe, dar românii presupuneau că, la origini, era șarpe. Se transformă, fie într-o zi de primăvară, în urma ingerării unei mărgeli făurită din balele amestecate ale unei adunări de șerpi, fie stând ascuns timp de șapte ani, fără a-l vedea lumina soarelui și oamenii. În tradiția așa-zis recentă, balaurul trăiește pe fundul fântânilor, prin peșteri, prin codri neumblați și este malefic, în cea arhaică el reprezenta ființa primordială, întruchipând haosul acvatic precosmogonic<sup>12</sup>. În opinia lui Andrei Oișteanu, balaurul – principiu al Haosului – nu era independent (așa cum considera Traian Herseni), ci era doar unul dintre termenii unui binom cosmologic arhetipal (celălalt termen fiind, evident, eroul demiurg, cel care, învingând balaurul, pune Ordine în Haos sau, cu alte cuvinte, transformă Haosul în Cosmos, în Lume). În toate legende cosmologice în care Fărtatul sau Dumnezeu creează inițial Arborele Lumii în vastul întins de ape, la rădăcina lui se află un șarpe-balaur, identificat ulterior cu dracul, punând un semn de egalitate între acesta și apele primordiale, haosul acvatic precosmogonic. Unele legende românești specifică pedeapsa aplicată de Fărtat șarpelui care urzea împotriva acestuia: Fărtatul îl aruncă în hău și îi poruncește să se încolăcească de nouă ori în jurul pământului și să îl apere de „prăpădul apelor”. Balaurul va avea un rol hidrometeorologic în numeroase legende și tradiții românești și adesea este pus în relație cu solomonarii. În urma presiunilor exercitate de Biserică și doctrina creștină, balaurul a devenit din monstrul primordial cosmologic un monstru malefic, iar solomonarii din niște oameni pioși au devenit vrăjitori ce și-au vândut sufletele diavolului. Vechea religie a fost transformată în magie, daimonii în demoni, iar vechii preoți în vrăjitori.

Un aspect interesant este cel al „legării” balaurului, motiv detaliat de Andrei Oișteanu în mai multe locuri<sup>13</sup>. În prima lui fază, motivul implica doar balaurul și o fecioară. Acest motiv pare a se transmite și în basmele cu zmei, care, de regulă, fură fete (de împărat) sau astrele. Numeroase

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Traian Herseni, *Le dragon dace*, in *Ethnologica*, nr 1, 1979, p. 13-22, apud Andrei Oișteanu, *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Iași, Editura Polirom, 2013, e-book, subcapitolul Balaur-solomonar.

<sup>13</sup> Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, Iași, Editura Polirom, 2016; *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Iași, Editura Polirom, 2013.

imagini înfățișează fata ținând balaurul legat cu un cordon, un lanț sau tot soiul de alte legături (Marea desfrânată din Apocalips ține în frâu un balaur cu șapte capete), inclusiv, precum în cazul Sfintei Martha, cu propria centură de castitate (o aluzie transparentă la pierderea fecioriei). Actul implică erotism și subscriem și noi ipotezei conform căreia, inițial, foamea balaurului se referea la foamea sexuală. Aceștia i se ofereau, din partea unei comunități, întotdeauna fete (de multe ori îmbrăcate în straie de mireasă), pe malul unei ape sau la gura unei peșteri. Fata îl potolea și îl „lega”. Într-o epocă ulterioară, fetei i-a fost refuzată calitatea de eroină, a fost transformată într-o biată victimă, fiind introdus un fecior care să o salveze (inclusiv Sf. Gheorghe). În mituri și în basme, inevitabil, salvatorul se va căsători cu fata. Se impune o structură socială patriarhală, cultul Zeului-Tată-Cer în dauna cultului Zeiței-Mamă-Pământ<sup>14</sup>. Odată cu expansiunea creștinismului, cel care este legat sau cu care fata stabilește legături nu mai este balaurul, dragonul, șarpele „draco”, ci un înlocuitor al său, impus de noua religie, „dracul”, care, așa cum am arătat se confundă adeseori cu zmeul. Astfel, la Toulouse, în 1275, a avut loc prima ardere pe rug a unei femei acuzate de presupuse relații (sexuale) cu diavolul. Este inițiat un lung și rușinos șir de atrocități săvârșite „în numele Domnului”. Într-o altă lucrare<sup>15</sup> am identificat un număr de 69 de fitonime românești create cu ajutorul termenului „drac” cf. gr. δράκον „drac”, lat. draco „dragon, balaur, șarpe”. Dumitru Bejan<sup>16</sup> arată că în fitonimia românească, din domeniul ființelor supra- (sau sub) naturale, ireale, termenul *drac* este constituentul lexical cel mai frecvent în formarea denumirilor populare românești de plante. Din păcate, autorul nu prezintă nicio dovadă în acest sens. De asemenea, face precizarea, cum că uneori e mai greu de explicat care este semnificația cuvântului *drac*. Din analiza noastră reiese, că plantele se numesc astfel, în primul rând, datorită aspectului lor, cu rare excepții, neplăcut sau pentru că au un miros neplăcut. Urmează, ca număr, denumirile provenite din calcuri sau etimologii populare, apoi speciile necomestibile. Ultimele două locuri sunt ocupate de fitonimele plantelor parazitare și cele ale căror explicații sunt de natură mitologică, religioasă etc. Cu siguranță, în denumirile populare românești de plante, etimonul latin al termenului drac nu este reprezentat în sensul său propriu. Oamenii din popor au trecut lexemul prin filtrul religios (nu neapărat creștin) sau mitologic. Informatorii noștri nu îl asociază pe diavol cu șarpele, nici măcar cu referire la episodul păcatului original, constituentul lexical al fitonimelor analizate exprimând cu precădere atribute neplăcute, necurate, nefirești sau dăunătoare omului.

Pe una dintre cele 25 de plăcuțe de argint descoperite la Letnița, regiunea Loveci din nordul Bulgariei, plăcuțe datând în secolul al IV-lea î.e.n, incluse în fondul de artă traco-getică, apare, stând în picioare, un personaj feminin (identificat de specialiști ca fiind Cora sau Hecate – protectoarea vrăjitoarelor) care ține în mâna dreaptă o pateră, iar mâna stângă o ține pe gâtul unui balaur tricefal, aflat în poziție verticală. Pe o altă plăcuță din același tezaur, apare tot un personaj feminin (identificat cu o nereidă sau Marea Zeiță a tracilor) care ține de căpăstru un balaur hipocefal și pare că îl călărește, așezată cu ambele picioare pe aceeași parte. Balaurii sunt călăriți și de solomonari în credința poporului român. Pe o faleră de argint datând din secolul al II-lea î.e.n, descoperită la Lupu, Cergău, jud. Alba, apare un personaj feminin care ține într-o mână un vas cu toarte, iar în cealaltă un șarpe mare.

Zeița întruchipată pe cele două plăcuțe de argint ar putea fi Bendis, zeiță a lunii, a pădurilor și a farmecelor, protectoare a femeilor. Tomaschek, Decev, Gh. Mușu, Mircea Eliade ș.a., au

<sup>14</sup> Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, Iași, Editura Polirom, 2016, p. 175.

<sup>15</sup> Radu Drăgulescu, *Linguistic considerations on romanian phytonyms created with the term drac „devil”*, in *Discourse as a form of multiculturalism in literature and communication*, Section: Language and Discourse, Târgu-Mureș, Editura Arhipelag XXI Press, 2015, p. 375-389, lucrarea poate fi consultată la <http://www.upm.ro/ldmd/LDMD-03/Lds/Lds%2003%2039.pdf> sau <http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/V2043/pdf>, ambele accesate la 9 iunie 2017.

<sup>16</sup> Dumitru Bejan, *Nume românești de plante*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991, p. 97.

indicat ca sursă a teonimului rădăcina indo-europeană \*bhendh „a lega”, de unde germ. Binden, Bund, Band, engl. bind, rom. Bandă, bentiță etc.<sup>17</sup>. Această etimologie a fost respinsă de I.I. Russu<sup>18</sup>. O preteasă a acestei zeițe, Medeea, o ilustrează călătorind prin văzduh într-un car tras de balauri, iar Diodor din Sicilia notează că, pentru a demonstra populației din Tesalia puterile cu care era investită, Medeea a făcut să apară „chipurile unor balauri” pe care pretindea că îi adusese zeița Artemis/Bendis. Referiri la această preteasă fac și Platon, Aristotel și Ovidiu. Numele Bendis a fost treptat abandonat în favoarea celui roman, Diana, care a generat ulterior din Sancta Diana numele Sânziana și sânziene, incluziv fitonimul. Sânzienele paralizează, „leagă” feciorii care le surprind dansând sau cântând sau pe cei care încalcă diferite tabuuri.

În basme, termenul „zmeu” desemnează o ființă fantastică polimorfă, cu puteri supranaturale, ființă malefică, întotdeauna învinsă la final de personificarea Binelui. De remarcat că femininul „zmeoaică/zmeoaie” desemnează o femeie mare, rea, cu puteri neobișnuite, este așadar umanoidă și nu are niciodată semnificația de „balauroaică”.

Datorită puterilor neobișnuite, termenul „zmeu” este adesea folosit ca epitet înaintea termenului calificat de care se leagă prin prepoziția „de”: zmeu de cal, zmeu de voinic etc. Uneori atribuie însușiri ca un adjectiv: „caii zmei”, „feciorul zmeu” ș.a. De asemenea, se stabilesc comparații prin care se scot în evidență calitățile supranaturale ale cuiva: luptă ca un zmeu, cai ca niște zmei etc. În aceeași ordine de idei, termenul poate constitui metafore: „călare pe un zmeul arăpesc” (Alecsandri<sup>19</sup>), „căruța trasă de zmeii ei” (Galaction<sup>20</sup>) etc.

Deseori, așa cum spuneam, în urma expansiunii creștinismului, zmeul a fost identificat cu dracul: „a fi al zmeului”<sup>21</sup>, „du-te zmaului!”, „între smei-n tine!”, „Fire-al smei!”<sup>22</sup>

Termenul „zmeu” desemnează și dragostea neîmpărtășită a fetelor și femeilor, care în vechime era considerată o boală provocată de zmeu/zburător, numită și lipitură și zburător. Simptomele constau în frisoane, somnolență și halucinații.

Zmeu se numesc pe alocuri și stelele căzătoare și, prin extindere, cometele și constelația Dragonului<sup>23</sup>.

Pentru că zboară, la fel se numește jucăria confecționată din hârtie sau pânză ușoară întinsă pe un schelet de lemn, mânuită cu ajutorul unei sfori lungi și ridicată cu ajutorul vântului. Jucăria se numește regional șercan, balaur, balon sau pasăre.

Substantivul zmeu trebuie comparat cu sl. zmij „balaur, zburător, uriaș”, sb. zmai „balaur, șarpe”, bg. zmija „șarpe”, poate cu înțelesul de „minune, ciudățenie, arătare” cf. rad. i.-e. \*smei- „a se minuna”; a se vedea smirdar.

Aspectele și implicațiile mitologice ale zmeului sunt mult prea complexe pentru a putea fi expuse în această lucrare care își propune să prezinte cum se reflectă acestea în denumirile românești de plante. O sursă bogată de material lingvistic, atât la nivel denotativ, cât și conotativ, în privința reprezentărilor balaurului în tradiția românească, îl constituie fitonimia.

<sup>17</sup> Andrei Oișteanu, *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Iași, Editura Polirom, 2013, e-book, subcapitolul Balaur-solomonar.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Apud* DLR 2010.

<sup>20</sup> *Ibidem*

<sup>21</sup> Această expresie poate avea și semnificația de a fi puternic din cale-afară.

<sup>22</sup> Pentru mai multe exemple în acest sens, a se vedea DLR, 2010 care face trimitere la ALR I și II.

<sup>23</sup> DLR 2010.



Între fitonimele românești am identificat un număr de 24 care sunt create cu ajutorul termenului *zmeu*. Nu am analizat fitonimele ce fac referire la balaur, analizate cu altă ocazie<sup>24</sup> și șarpe, acestea constiuind, la rândul lor, obiectul unei alte lucrări<sup>25</sup>.

Dintre fitonimele analizate, 13 sunt concentrate într-un termen unic: *smăhoaie*, *smăoaie*, *smeiță*, *smeoaică*, *smeoaie*, *smeu*, *smeniță*, *zmăhoaie*, *zmăoaică*, *zmeiță*, *zmeoaică*, *zmeoaie*, *zmeu*. Dintre acestea, *smeoaică* denumește două specii de plante, iar *zmeoaică* trei.

Șapte denumiri se compun din doi termeni, dintre care niciuna nu este formată prin hipotaxă, dintr-un substantiv în nominativ și un adjectiv calificativ, toate fiind construite prin hipotaxă, dintr-un substantiv în nominativ+substantiv în genitiv: *buruiana-smeului*/*buruiana-zmeului*, *coada-smeoaicei*, *coada-smeului*/*coada-zmeului*, *floarea-smeilor*, *floarea-smeului*, *iarba-smeului*/*iarba-zmeului*, *sângele-smeului*. Dintre acestea, *coada-zmeului* denumește trei specii diferite de plante.

Din trei termeni se compune un singur fitonim, format prin hipotaxă, dintr-un substantiv în nominativ + prepoziție simplă + substantiv în acuzativ: *rădăcină-de-smăhoaie*.

În privința posibilității studierii semantice a nomenclaturilor, Simina Terian consideră că „textemele realizează adeseori o reorganizare a opozițiilor echipolente din lexicul primar sub forma unor opoziții graduale și/sau privative”.<sup>26</sup>

Chiar dacă, la origine, multe dintre aceste configurații semantice au reprezentat metafore insolite, ele și-au pierdut, prin „repetare”, orice valoare „poetică”, devenind astfel expresii convenționale<sup>27</sup>.

Am adoptat ortografia propusă de DOOM2, conform căruia se scriu cu cratimă substantivele compuse cu unitate semantică și gramaticală mai mică decât a celor scrise într-un cuvânt, eventual, cu articulare și flexiune și la primul element, având structura substantiv + prepoziție + substantiv, substantiv + substantiv în nominativ, substantiv (articulat) + substantiv în genitiv. De asemenea, DOOM2 prevede generalizarea scrierii cu cratimă a compuselor nesudate care denumesc specii distincte de plante<sup>28</sup>:

***Buruiana-smeului, buruiana-zmeului*** (*Eryngium planum*): fitonim ardelenesc care are la bază, fie o legendă, fie asimilarea sb. zmai „balaur, șarpe”, bg. zmija „șarpe”, cu zmeul (a se vedea *coada-zmeului*).

***Coadă-smeoaicei*** (*Calla palustris*), a se vedea *coada-zmeului*.

***Coadă-smeului, coada-zmeului*** (*Calla palustris*): „coada/rădăcina-dragonului/balaurului/șarpelui” < coadă cf. lat. coda < cauda și rad. i.-e. \*(s)keud- „coadă”, adaptare a denumirilor germane Drachenwurz, Schlangenwurz, magh. sárkánygyök, fr. serpentine, scr. zminac, zmijinac, respectiv a lat. draconia. Planta are rizom lung ca un șarpe dar și tulpină cu inflorescență asemănătoare unui șarpe cu capul foarte mare/balaur.

***Coadă-zmeului*** (*Lycopodium clavatum*) se numește așa datorită tulpinilor lungi șerpuitoare.

<sup>24</sup> Radu Drăgulescu, *Analysis of the connotative and denotative meanings of the romanian term "balaur" (dragon) as it appears in the romanian phytonymy* in *Journal of Romanian Literary Studies*, issue nr. 10, 2017, p. 104-110.  
<http://www.upm.ro/jrls/JRLS-10/Rls%2010%2013.pdf>.

<sup>25</sup> Radu Drăgulescu, *Considerații lingvistice cu privire la fitonimele românești create cu ajutorul termenului „șarpe”*, in *Analele Universității „Ovidius” din Constanța*, Seria Filologie, XXVII, (2), p. 305-317, lucrare ce poate fi consultată aici:  
<http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A24379/pdf> (accesat la 21 iunie 2017).

<sup>26</sup> Simina-Maria Terian, *Textemele românești. O abordare din perspectiva lingvisticii integrale*, Iași, Institutul European, 2015; a se vedea și „Premise pentru o poetică a textemelor”, in: *EITM5*, Târgu Mureș  
[http://www.upm.ro/facultati\\_departamente/stiinte\\_litere/conferinte/situl\\_integrare\\_europeana/Lucrari5/IETM5\\_Part41.pdf](http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari5/IETM5_Part41.pdf).

<sup>27</sup> Simina Terian, „Premise pentru o poetică a textemelor”, in *EITM5*, Târgu Mureș  
[http://www.upm.ro/facultati\\_departamente/stiinte\\_litere/conferinte/situl\\_integrare\\_europeana/Lucrari5/IETM5\\_Part41.pdf](http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari5/IETM5_Part41.pdf).

<sup>28</sup> DOOM2, p LXX-LXXIII.



**Coadă-zmeului** (*Veronica chamaedrys*), plantă despre care există legenda că dracul sau zmeul i-ar fi rupt/cules vârful; a se vedea și zmeoaică.

**Floarea-smeilor** (*Callianthemum coriandrifolium*), a se vedea floarea-smeului.

**Floarea-smeului** (*Aruncus vulgaris*): nu vine din subst. smeu/zmeu, ci din tema smi- „miros” (a se vedea smirdar), florile având aromă plăcută, iar frunzele miros de castraveți; primul termen al fitonimelor provine din lat. *floris*, *florem*. Este numită și coada-priculicilor < pricolici „strigoi cu chip de lup sau câine”, „vârcolac”, „copil neastâmpărat”. În opinia lui C. Drăgulescu<sup>29</sup>, pricolici poate fi compus din *pric* „cu pete albe” (după M. Vinereanu de origine traco-dacă) și \**lic* „lup” (gr. *lýcos* „lup”) ori este o contaminație între prichindel „copil zburdalnic” și vârcolac, vârcolic „strigoi (cu chip de lup)”, „om-lup”, „ființă fabuloasă care mănâncă luna și soarele”<sup>30</sup> < vsl. *vlūkodlakū*, bg. *vŭrkolakū*, *vărkolak*. Ultimii termeni ar putea fi pleonastici, alcătuiți din sl. *vlík*, *vîlk* „lup” + gr. *lýcos* „lup”, confer. v.ind. *virkas* „lup” și *virk* „lup, soare, lună” și credința populară că „vârcolacii mănâncă luna/soarele”. M. Vasmer<sup>31</sup> consideră sl. *vlūkodlakū* ca fiind compus din *vlūku* „lup” și *dlaka* „păr, blană”. De altfel, rom. pricolici ar putea fi o variantă a lui tricolici „(om) cu păr de lup” < gr. *trichos* „păr” + *lýcos* „lup”. Existând alternanța (a se) *zvârcoli* – (a se) *târcoli*, C. Drăgulescu<sup>32</sup> propune și următoarea evoluție: *zvârcolici* > *târcolici* > *tricolici* > *pricolici*. Planta are o inflorescență bogată, albă, comparată cu o barbă, dar, poate, așa de stufoase își închipuie omul din popor cozile priculicilor. Specia se numește și cornul-dracului, floarea-smeului, muma-pădurei, goliciunea-fetei-pădurii, ultimele denumiri stabilind o comparație între reprezentarea acestor ființe supranaturale în basmele românilor, cu părul până la călcâie, goale, învelite/îmbrăcate numai cu părul lor lung, și bogata inflorescență a acestei specii ce ajunge la o jumătate de metru lungime, numită și barba-popii. Planta s-a folosit la alungarea diverselor spirite rele (pricolici, drac, zmeu, muma pădurii, fata pădurii), afumându-se cu planta oamenii și vitele, acestora din urmă și oferindu-li-se planta în tărâțele cu care erau hrănite.

**Iarba-smeului, iarba-zmeului** (*Sedum maximum*): probabil de la mirosul florilor; a se vedea smirdar. eventuală confuzie cu specia *Sedum roseum*, a cărei rădăcină miroase a flori de trandafir.

**Rădăcină-de-smăhoarie** (*Helianthemum nummularium*), a se vedea smirdar.

**Sângele-smeului** (*Dracena draco*): rășina (medicinală) roșietică a acestei plante este numită sânge-de-nouă-frați < lat. *novem* sau din substrat, dat fiind și v.ind. *nauā* și lat. *frater*, -eris, prin calchierea numelui turcesc *iki kardaş ganî*. A fost asemuită și cu sângele închegat al dracului (drac cf. gr. *drákon* „drac”, lat. *draco* „dragon, balaur, șarpe”) ori al zmeului; a se vedea și smirdar. De fapt, numele rom. Sângele-dracului este traducerea lat. *livr. sanguis draconis*, germ. *Drachenblut*, fr. *sang de dragon*, engl. *dragon's blood*.

**Smăhoarie** (*Ligusticum mutellina*), a se vedea smirdar.

**Smăoarie** (*Paeonia officinalis*), a se vedea smirdar.

**Smeiță** (*Eupatorium cannabinum*, *Marrubium peregrinum*, *Marrubium vulgare*, *Nepeta cataria*): în ediția a 2-a a lucrării lui G. Bujorean<sup>33</sup> sunt notate pentru *Nepeta cataria* fitonimele zmeiută și smeniță.

<sup>29</sup> Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010.

<sup>30</sup> O practică arhicunoscută a zmeilor era furtul astrelor.

<sup>31</sup> M. Vasmer, *Etimologičeski slovarĩ russkovo jazyka*, I-IV, Moscova 1986-1987.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Gh. Bujorean, *Boli, leacuri și plante de leac cunoscute de țărâtimea română*, ed. a II-a, București, Editura Paideia, 2001.

**Smeiță** (*Nepeta cataria*), a se vedea smeiță.

**Smeoaică** (*Eupatorium cannabinum*, *Laserpitium krapfii*, *Solidago virgaurea*), a se vedea smirdar.

**Smeoaică** (*Laserpitium latifolium*), a se vedea smirdar.

**Smeoai** (*Filipendula vulgaris*, *Libanotis montana*, *Seseli osseum*, *Seseli pallasii*), a se vedea smirdar.

**Smeu** (*Laserpitium latifolium*), a se vedea smirdar.

**Smeur, smeurar, smeurariu, smeură, smeură albă, smeură de munte, smeur-roșie, smeure, smeuri, smeuriș** (*Rubus idaeus*), a se vedea smirdar și zmeură.

**Smeurică, smeuriță, smioroaică** (*Reseda odorata*), **smîn, smiorar** (*Rubus idaeus*): plante cu mirosuri deosebite, adesea puternice, aromate; a se vedea smirdar.

**Smirdar, zmirdar** (*Juniperus communis*, *Rhododendron kotschyi*): din temele \*smi(r) și \*dar cu înțelesul „lemn/arbust mirositor”, conform cu mirosul puternic al plantelor, de comparat cu v.ind. dâru, dru „lemn”, av. dâuru „bucată de lemn”, dru „lemn”, celt. duir, dur „stejar”, gr. dron „lemn, bârnă”, drys „stejar”. Sârbo-croații numesc prima specie smrec, smreka (din care corespondentul meglenorom. smăreacă), iar pe a doua smrdelj, smradijac. Ucrainenii denumesc molidul (*Picea abies*), un arbore și el mirositor, prin fitonimul smereka, iar lituanienii folosesc pentru boz (*Sambucus ebulus*) numele smirdėlė (de subliniat că dacii spuneau bozului olma „mirositorul” cf. și rom. olm „miros”<sup>34</sup>). C. Drăgulescu<sup>35</sup> precizează că bozul miroase urât și că există și rad. i.-e. \*smerd- „a puți” regăsit în termeni slavi și fitonime precum slov. smradovec (*Anagyris foetida*), sb. smrduša, smrdulja, smrdljika (*Bifora radians*), sb. smrdac (*Datura stramonium*). De comparat și cu toponimele Smârdan, Smârdioasa, cf. smârd „murdar” < sl. smradū „duhoare”, bg. smŕdja „a puți”). Probabil **mizdar** (*Juniperus communis*) este o formă mai corect transmisă a lui smirdar, ținând seama de fitonimul dacic mizela (*Thymus spp.*), ori fitonimul zmi(r)dar a suferit o metateză. Tot aici amintim și următoarele fitonime care desemnează plante cu miros puternic: **smirdar** (*Amygdalus nana* actualmente *Prunus tenella*, *Paeonia peregrina*, *Ribes grossularia* actualmente *Ribes uva-crispa*), **smirdă** (specie neidentificată), floarea-smirdarului (*Rhododendron kotschyi*), **smă(h)oaie** (*Paeonia officinalis*, *Ligusticum mutellina*), **smeoai** (*Filipendula vulgaris*, *Libanotis montana*), **smeiță, zmeiță** (*Marrubium spp.*, *Nepeta cataria*, *Eupatorium cannabinum*), **zmeoai** (*Angelica archangelica*, *Laserpitium archangelica*), **smeoaică, zmeoaică** (*Laserpitium latifolium*, *Laserpitium krapfii*, *Libanotis montana*, *Solidago virgaurea*, *Eupatorium cannabinum*), **smeur(ă), smiorar, zmeur(ă), zmiorar** (*Rubus idaeus*, macedorom. sneuri, zniură, azmiură, gr. smeuron), **smeurică, smioroaică, zmioroaică** (*Reseda odorata*), **coada-smeului** (*Calla palustris*), **iarba-smeului/zmeului** (*Sedum maximum*), **floarea-smeului** (*Aruncus vulgaris*) florile au miros aromat, poate și **rădăcină-de-smăhoai** (*Helianthemum nummularium*). Multe dintre aceste specii au și alte nume din sfera mirosului, aromei, uneori comparată cu aceea a altor plante: tămâier, tămâior, holomoacă (*Juniperrus communis*), tămâioară (*Libanotis montana*), mireasma muntelui (*Rhododendron kotschyi*), bujor mirositor (*Paeonia officinalis*), tămâioară (*Libanotis montana*), gutuiță (*Marrubium vulgare*), liliac (*Solidago virgaurea*), busuioc-domnesc (*Reseda odorata*), tămâiță (*Calla palustris*) ș.a. C. Drăgulescu<sup>36</sup> consideră că prima parte a termenilor are aceeași semnificație cu gr. smyrna, sl. smirna „smirnă” și engl. smel „miros”.

<sup>34</sup> C. Drăgulescu, R. Drăgulescu, *Contribuții la cunoașterea limbii geto-dacilor. Denumirile dacice de plante*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2000.

<sup>35</sup> Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

Românescul smeură, zmeură se suprapune macedorom. sneuri, zniură, azmiură și gr. smeuron și poate fi comparat și cu celt. dreas-smeur „mur”. În opinia lui C. Drăgulescu<sup>37</sup> și fitonimele ismă, izmă, iazmă, giosmă (*Mentha sp.*) ar însemna tot miros, conform cu gr. osme (eolic. isme) „miros, parfum” > rom. ismă „miros, parfum” și „mentă” și iasomie (*Jasminum sp.*) în rom. din ngr. ghiasemi, iar în terminologia științifică, probabil, din arabă. Posibil ca toate acestea, inclusiv miros, a mirosi cf. gr. mirosi, sl. mirosati, să provină dintr-un rad. i.-e. \*(s)me-, \*(s)mi- din care și germ. schmieren „miros”, gr. (s)mirris „miros”, myron „balsam, ulei aromatic”, sl. miro > rom. mir, sl. mirizma, mirisna > rom. mireasmă, miroznă, bg. mirodija > rom. mirod(en)ie și fitonimele **mirodea**, **mirodenie** (*Hesperis spp.*, *Petroselinum hortense*), lat. myrtus > rom. mirt (*Myrtus communis*), mirtoi (*Ligustrum vulgare*), rom. mirtin (*Rosmarinus officinalis*). Denumirea *Rosmarinus* are aceeași semantică (gr. rhops „arbust mic” și myrinos „mirositor”). Chiar și gr. mintha sau menthe, lat. ment(h)a > rom. mentă (*Mentha sp.*) ar putea proveni din același radical. O rudă a mentei, puternic mirositoare, este cimbrisorul (*Thymus sp.*), numit de daci mizela (C. Drăgulescu, R. Drăgulescu, 2000) care s-ar putea traduce prin „mirositoare, iarbă mirositoare”, în care mi(s)- „miros” și zela „iarbă”, conform cu corespondentele rom. buruiănă de balsam, lămâiță, tămâiță. O altă plantă cu miros puternic (de cumarină), **vițelarul** (*Anthoxanthum odoratum*) are numele iarbă mirositoare ceea ce ne determină să presupunem o evoluție mizela > \*vizela > vițela(r). Credem că inițial au aparținut la acest radical sme-, smi- și fitonimele **schinduc** (*Conioselinum tataricum*), **schinduf**, (*Thymus spp.*, *Trigonella coerulea*, *Trigonella foenum-graecum*), **schinduși**, **schinduț** (*Trigonella foenum-graecum*) căci toate aceste plante sunt puternic mirositoare (de comparat cu bg. sminduh-*Trigonella coerulea*), utilizate la aromatizarea unor băuturi și mâncăruri și au sinonime care redau această caracteristică. Unele specii de *Thymus* se numesc și **sumduc**, **simbru**, **cimbru-mirositor**. De unde s-ar mai poate deduce că și **cimbru**, **cimbrișor** (*Thymus spp.*, *Satureja hortensis*, *Hyssopus officinalis* ș.a.) ar putea proveni, prin intermediul formei simbru, din rad. \*smi- „miros” (de comparat și cu vsl. čembru). Și continuând adăugăm aici și fitonimele **zimbrisor**, **zimbrul**, **zâmbbru** (*Pinus cembra*) și zoonimul zimbru (*Bison bonasus*). Un argument că numele acestei specii de pin și respectiv bovidee înseamnă „miros” ar putea fi faptul că în Munții Maramureșului alături de Mt. Zâmbroslava se află Vf. Preluca Ulmului (ulm având și semnificația „miros”). Pornind de la mirosul caracteristic al șerpilor și de la credința că unii dintre ei, cei nevăzuți timp de șapte ani de către oameni, se pot transforma în balauri, C. Drăgulescu<sup>38</sup> presupune că și rom. zmeu, sl. zmij „balaur, zburător, uriaș”, sb. zmai „balaur, șarpe”, bg. zmija „șarpe” au semnificații din sfera „duhoare, miros neplăcut” (în lit. smirdėti „a mirosi urât, a puți”), șarpelui spunându-i-se și spurcatul. În acest caz și alte fitonime care includ termenul zmeu și care evocă ceva din morfologia sau puterea zmeilor pot fi tratate aici. Dacă această explicație pare forțată, C. Drăgulescu<sup>39</sup> compară substantivul zmeu, smeu cu rad. i.-e. \*smei-, \*smeu-, „a (se) minuna”, caz în care termenul s-ar referi la înfățișarea acestor ființe fantastice și s-ar traduce „minune, ciudățenie, arătare” (din i.-e. \*smei-ro-s „miraculos” există lat. mirari/mirare „a se mira”, miratio „mirare”, rom. a se mira, alb. mērej „a se mira” ș.a.).

**Zmăhoaie** (*Laserpitium archangelica*), a se vedea smirdar.

**Zmăoaică** (*Eupatorium cannabinum*), a se vedea smirdar.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

**Zmeiță** (*Eupatorium cannabinum*, *Lithospermum arvense*), a se vedea smirdar.

**Zmeoaică** (*Dracena draco*): din identificarea balaurului cu zmeul; a se vedea și smirdar.

**Zmeoaică** (*Laserpitium archangelica*, *Libanotis montana*), a se vedea smirdar.

**Zmeoaică** (*Laserpitium latifolium*), a se vedea smirdar.

**Zmeoaie** (*Angelica archangelica*, *Laserpitium archangelica*), a se vedea smirdar.

**Zmeu** (specie neidentificată a cărei rădăcină s-a folosit la tratarea incontinenței urinare): a se vedea zmeoaică. Sim. Fl. Marian<sup>40</sup> precizează că este aceeași specie ca și smeoaica sau somnoroasa, identificată cu *Laserpitium latifolium*, cu deosebirea că rădăcina smeului „are barbă”, adică resturi vegetale, la colet, asemănătoare unor fire de păr.

**Zmeur(ă)** (*Rubus idaeus*), **zmeur-verde** (*Rubus neseensis*), **zmeurică** (*Reseda odorata*), **zmeuriș** (*Rubus idaeus*), **zmeuriță** (*Reseda odorata*), **zmieură**, **zmiorar** (*Rubus idaeus*): conform DLR etimologia este necunoscută. Posibil să avem a face cu un termen prelatin, cf. macedorom. sneuri, zniură, azmiură, asnură, gr. smeuron „zmeură”, celt. dreas-smeur „mur”, n-ar fi exclus din rad. i.-e. \*sme- „miros”, evidențiind aroma fructelor; a se vedea smirdar. După M. Vinereanu fitonimul zmeură este traco-dac, din rad. i.-e. moro „mure”. *Rubus neesensis* are fructe roșii ca zmeura, dar frunzele sunt verzi ca la speciile de mur.

Analizând motivele care au dus la denominație, obținem următorul tablou:

Plante denumite astfel după aspect	Plante cu miros puternic, nume care derivă din tema „smi-”	Explicație de natură lingvistică	Explicație medicinală sau mitologică
<i>Buruiana-zmeului</i>	<i>Floarea-smeilor</i>	<i>Coada-zmeului</i>	<i>Coada-zmeului</i>
<i>Coada-zmeului</i>	<i>Floarea-smeului</i>	<i>Sângele-smeului</i>	<i>Floarea-smeilor</i>
	<i>Iarba-smeului/ Iarba-zmeului</i>	<i>Iarba-smeilor</i>	<i>Floarea-smeului</i>
	<i>Rădăcină-de-smăhoaie</i>	<i>Iarba-smeului / Iarba-zmeului</i>	
	<i>Smăhoaie</i>		
	<i>Smăoaie</i>		
	<i>Smeiță</i>		
	<i>Smeniță</i>		
	<i>Smeoaică</i>		
	<i>Smeoaie</i>		
	<i>Smeu</i>		
	<i>Smeur</i>		
	<i>Zmăhoaie</i>		
	<i>Zmăoaică</i>		
	<i>Zmeiță</i>		
	<i>Zmeoaică</i>		
	<i>Zmeoaie</i>		
	<i>Zmeu</i>		
	<i>Zmeur</i>		

Majoritatea fitonimelor nu au, așadar, nimic în comun cu zmeul ca ființă fabuloasă, ele provenind, în special, din tema „smi-”, urmând ca numărul celor care au o explicație de natură medicinală sau mitologică și cele cu explicație lingvistică, fie că este vorba despre un termen

<sup>40</sup> Sim. Fl. Marian, *Botanica populară română III*, București, Editura Academiei Române, 2010.

livresc, fie o etimologie populară, o confuzie etc. Cele mai puține își datorează denumirile aspectului fizic, mai precis a asemănării lor cu zmeul (identificat sau nu cu șarpele, balaurul etc.).

Implicațiile și simbolistica lumii vegetale în culturile tradiționale sunt evidente și îndelung discutate. Vegetația a fost pusă, încă din paleolitic, în relație directă cu femeia, necesitând pentru creație principiul masculin solar (sau al focului). Fertilitatea pământului și fertilitatea femeilor sunt solidare. Totodată, s-a răspândit concepția conform căreia, după moarte, omul, născut din Pământ (femeie) se reîntoarce la mama sa<sup>41</sup> sau trebuie să fie ars, iar civilizațiile agricole dezvoltă o religie cosmică, activitatea religioasă concentrându-se în jurul misterului central: înnoirea periodică a Lumii.

## BIBLIOGRAPHY

- Avram, A., *Contribuții etimologice*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1997.
- Bariț, Gh., *Vocabulariu de numele plantelor transilvane, românesc, latinesc (după sistemul lui Linné), nemțesc și unguresc*, în *Calendariu pentru poporul român pe anul 1858*, 23-25 și pe anul 1858, 15-32, Brașov, 1858-1859.
- Bejan, Dumitru, *Nume românești de plante*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1991.
- Bidu-Vrâncănu, A., Călărășu, C., Ionescu Ruxândoiu, L., Mancaș, M., Pană Dindelegan, G., *Dicționar de Științe ale Limbii*, București, Editura Științifică, 1997; București, Editura Nemira, 2001, reeditat în 2005.
- Borza, Al. *Dicționar etnobotanic*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968.
- Bujorean, Gheorghe, *Boli, leacuri și plante de leac cunoscute de țărâtimea română*, ed. a II-a, București, Editura Paideia, 2001.
- Butură, V., *Enciclopedie de etnobotanică românească*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1979.
- Butură, V., *Enciclopedie de etnobotanică românească II. Credințe și obiceiuri despre plante*, Paris, 1988.
- Candrea, I. A., Adamescu, Gh., *Dicționarul enciclopedic ilustrat „Cartea românească”*, București, Editura Cartea Românească, 1932.
- Chivu, Gheorghe, *Dictionarium Valachico-Latinum. Primul dicționar al limbii române*, studiu introductiv, ediție, indici și glosar de Gh. Chivu, Editura Academiei Române, București, 2008.
- Chivu, Gheorghe, *Nume de plante în Dictionarium valachico-latinum, în Limba română. Controverse, delimitări, noi ipoteze, Actele celui de al 9-lea Colocviu al Catedrei de limba română*, I, Editura Universității din București, 2010, p. 333-340.
- Chivu, Gheorghe, *Nume de plante în texte românești vechi*, [http://onomasticafelecan.ro/iconn2/proceedings/9\\_04\\_Chivu\\_Gheorghe\\_ICONN\\_2.pdf](http://onomasticafelecan.ro/iconn2/proceedings/9_04_Chivu_Gheorghe_ICONN_2.pdf), accesat la 21 iunie 2017.
- Ciorănescu, Alexandru, *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, 2002.
- Cipariu, Timotei, *Vocabulariu de numele plantelor transilvane, românesc, latinesc (după sistemul lui Linné), nemțesc și unguresc*, în *Organul luminării*, nr. 30, 35, Blaj, 1847.
- Dicționarul etimologic al limbii române*, I (A-B), București, Editura Academiei Române, 2010.
- Dicționarul etimologic al limbii române*, II (C-cizmă), București, Editura Academiei Române, 2015.
- Dicționarul limbii române*, (în XIX volume), București, Editura Academiei Române, 2010.

<sup>41</sup> Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol I, Chișinău, Editura Universitas, 1994, p. 41.



- Drăgulescu, Constantin, *Dicționar de fitonime românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014.
- Drăgulescu, Constantin, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2010.
- Drăgulescu, Constantin, Radu Drăgulescu, *Contribuții la cunoașterea limbii geto-dacilor. Denumirile dacice de plante*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2000.
- Drăgulescu, Constantin, Drăgulescu, Radu, *Considerații asupra unor lexeme daco-geto-trace*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2014.
- Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol I, Chișinău, Editura Universitas, 1994.
- Fochi, Adrian, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea (Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu)*, București, Editura Minerva, 1976.
- Gledhill, David, *The Names of Plants*, fourth edition, Cambridge University Press, 2008.
- Gorovei, A., *Credințe și superstiții ale poporului român*, București. Editura Vestala, 2013.
- Hasdeu, B.P., *Etymologicum Magnum Romaniae*, București, 1894.
- Marian, Sim. Fl., *Botanica poporană română*, vol. I Suceava, Editura Mușatinii, 2008, vol. II-III, București, Editura Academiei Române, 2010.
- Niculita-Voronca, Elena, *Datinile și credințele poporului român. Adunate și așezate în ordine mitologică*, 2 vol., București, Editura Saeculum Vizual, 2008.
- Oișteanu, Andrei, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură*, Iași, Editura Polirom, 2016.
- Oișteanu, Andrei, *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească*, Iași, Editura Polirom, 2013.
- Pamfile, Tudor, *Mitologia poporului român*, 2 vol., București, Editura Vestala, 2008.
- Russu, I. I., *Etnogeneza românilor*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- Terian, Simina, „Premise pentru o poetică a textemelor”, in: *EITM5*, Târgu Mureș [http://www.upm.ro/facultati\\_departamente/stiinte\\_litere/conferinte/situl\\_integrare\\_europeana/Lucrari5/IETM5\\_Part41.pdf](http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari5/IETM5_Part41.pdf), accesat la 21 iunie 2017.
- Terian, Simina-Maria, *Textemele românești. O abordare din perspectiva lingvisticii integrale*, Iași, Institutul European, 2015.
- Vasmer, M., *Etimologičeski slovarī russkovo jazyka*, I-IV, Moscova 1986-1987.
- Vinereanu, Mihai, *Dicționarul etimologic al limbii române pe baza cercetărilor de indo-europenistică*, București, Editura Alcor Edimpex, ed. a 2-a, 2009.
- Vinereanu, Mihai, *Nostratic roots in romanian language. Rădăcini nostratice în limba română*, București, Editura Alcor Edimpex, 2010.
- Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1987.



## A LOGICAL APPROACH ON MODAL VERBS

Attila Imre

Assoc. Prof., PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş

*Abstract:* The present article aims at a possible logical approach to discussing the modal auxiliary verb *will*, including its importance in the English verb and tense system. Being one of the central modal verbs, we argue that *will* is neither “the future” auxiliary, nor “the conditional” auxiliary, primarily based on the ideas developed by Michael Lewis (1986). Thus we support the idea that the core meaning of *will* is connected to the concept of inevitability, which comes to complete Palmer’s distribution of modal verbs, expressing epistemic, deontic and dynamic meanings.

After presenting *will* as a central modal auxiliary, we discuss its various uses relying on authoritative sources published for international (English), Hungarian and Romanian students. Possible issues of teaching *will* are also dealt with, supported by data from a popular TV series containing modal verbs. The conclusion discusses the importance and relativity of number of occurrences, trying to offer a possible teaching option for modals stemming from practice.

*Keywords:* verb system, expressing future, central modal, inevitability, teaching modal verbs.

### 1. Introduction

It has never been easy to deal with the English modal verbs, which are typically referred to as ‘problematic’, ‘complicated’ or ‘messy’ (Palmer, 1990, p. 49). One of the reasons is that they are complex verbs in the sense that they should be discussed in at least two separate categories, involving approaches connected to morphology, syntax, semantics and pragmatics:

- a) form and function within the English verb system;
- b) meaning connected to the English tense system and speech acts.

The English verb system is one of the central issues in English grammar, and the “basic structure of the English verb is not particularly complicated” and neither “full of exceptions” (Lewis, 1986, p. 7). We have argued (Imre, 2008, pp. 8–11) that – functionally viewed – we may distinguish four verb types:

1. strong (S): I. and II. forms of *be* in the indicative mood, when used without other verbs in a sentence: *am, are, is, was, were*;
2. auxiliary (A): *do (does, did), have (has, had), be (am, are, is, was, were)* followed by another verb in I.+*-ing* or III. form;
3. modal (M): *can, could, may, might, must, shall, should, will, would* (central or core modals); however, due to their form, function or meaning, there are ‘marginal’ modal verbs (*have to, dare, need, ought to, used to, be to*), or ‘modal idioms’ (Quirk et al., 1985, p. 137)
4. weak (W): all the other verbs.

The possible combination of these verbs is highly important, as the relatively fixed English word order leads to specific verb combinations: only S or W verbs may be ‘alone’ in a sentence (W only in affirmative, S in affirmative, interrogative and negative), while verb combinations lead to various tenses or passive structures:

- AW: *Shrek is talking to Donkey.*

- MAW: *Fiona will have prepared breakfast by the time Shrek and Donkey wake up.*
- MAAW: *Shrek could have been killed by Dragon.*

By analyzing these ‘MAW’ properties, linguists have drawn the conclusion that whenever a modal verb is implied in a string of verbs, it is always first, and there is no co-occurrence among central modals (Quirk et al., 1980, p. 75). As modals take over certain auxiliary functions as well, such as forming the interrogative, negative or question tag (Lewis, 1986, pp. 57–58), they are also referred to as ‘operators’.

As for their meaning, modals may express the speaker’s “personal judgment of the non-temporal features of an action” (Lewis, 1986, p. 138) or the “attitude of the speaker” (Palmer, 1990, p. 2) in the form of specific *concepts* (possibility, necessity, politeness, etc.), leading to various dividing possibilities (e.g. Swan, 2005, pp. 325–327); however, we would like to start with Palmer’s summarizing table (1990, p. 37), trying to grasp the core meanings of modal verbs:

	Epistemic	Deontic	Dynamic
Possibility	<i>may</i>	<i>may / can</i>	<i>can</i>
Necessity	<i>must</i>	<i>must</i>	
?	<i>will</i>	<i>shall</i>	<i>will</i>

Table 1. Palmer's summary of core modal meanings

As the present article focuses on *will*, we rely on Lewis’s replacement of the question mark with the core meaning of *inevitability* (1986, pp. 114–120), who also warns us that four modal verbs cause the “greatest potential confusion”: *will*, *would*, *shall* and *should*. As all of them are central modals, it is worth mentioning their distinctive features.

## 2. Describing central modals

Central modals have a single form for all persons and numbers, whatever the time reference, so they violate the rule of “concord” between the subject and predicate (Quirk et al., 1985, p. 149). Furthermore, they take over major auxiliary functions (cf. the NICE properties in Huddleston, 1976, p. 333):

- central modals help in forming the interrogative and negative forms, including the question tags (also making it possible to delete the lexical verb in short answers), being always first-positioned in a verb phrase; thus modals are all considered transitive, whose direct object is the weak verb following them (Bădescu, 1984, p. 403);
- central modals are followed – exclusively – by either the short (bare) infinitive (I. verb form) or a perfect infinitive construction (modal + *have* + III. verb form): *will sing*, *will have arrived*.

Nevertheless, as categories tend to be fuzzy in the majority of cases (cf. Eleanor Rosch’s prototype theory), even central modals lack minor features. For instance, *can* has no perfective construction in the affirmative, while *may* is not used in present negative constructions, or *must* has no distinctive ‘past’ form.

A thorough description of modal verbs should mention both form and (communicative) function, but it should include inter-linguistic discussion as well, such as their possible translation(s) into other languages. In this respect, the English modals are rather complex as they may lead to three possibilities (Imre & Benő, 2011, p. 191), exemplified with Hungarian and Romanian:

1. they may have their 'accepted' equivalents (word for word): *can* ~ *tud* (Hu. 'able to'); *can* ~ *poate* (Ro. 'able to', 'it is permitted');
2. they may be 'represented' by a verb suffix: *can* ~ *-hat, -het* (Hu. suffix to express possibility); *s-ar putea* (Ro. 'it may be possible')
3. they may 'disappear' in translation (e.g. in polite formulations): *Can you help me?* ~ *Segítesz?* (Hu. 'Do you help me?'); *Mă ajuți?* (Ro. 'Do you help me?').

To make matters worse, there are two opposing views when languages are compared (e.g. translation): "meanings cannot be transferred *at all* from one language to another" and "meanings can *be fully* transferred" (Wierzbicka, 1992, p. 6), even if translators seem not to be intimidated too much by the first statement. A possible explanation comes from Kelly (1979, p. 219): "Had translation depended for its survival on theory, it would have died out long before Cicero."

In these circumstances a justified question is whether modal verbs are 'possible' to describe in a satisfactory (effective) way, as modality is a natural companion to factual information, thus non-native speakers also need them in order to communicate successfully. Lewis is not alone when he claims that modals represent "one of the most complicated problems of the English verb" (1986, p. 99), especially when their meaning is an issue, connected to both the English *tense system* and *speech acts*.

The time reference of modals is 'now', more precisely when the speaker's utterance is voiced, paraphrased as "in the present circumstances, my judgment is that it is possible / necessary / desirable that ..." (Lewis, 1986, p. 102), which offers the first important issue connected to *will*: Can we discuss it as the *future auxiliary*?

Before answering the question, we should consider that all modal meanings are context-based, which is at least the length of an entire clause or sentence, if not a paragraph. The fact that not all modals have remote pairs further strengthens the idea that modals are not 'designed' to express only temporal relationships. Authoritative grammars state that English has no future tense, even if it is mentioned that *will* – followed by the bare infinitive – refers to the future. After all, as Palmer correctly remarks that "philosophers have for a long time debated whether the future can ever be regarded as factual, since we can never know what is going to happen." (1990, p. 12). Modal verbs are also interesting because their meaning sometimes refers to 'themselves', but sometimes to the proposition (context-based), which is true for their negative and interrogative forms as well. It is clear that something must be done about it, as one and the same sentence may express both *promise* and *threat*:

*If you don't finish your spinach, I **won't** give you any chocolate.*

The sentence may conceal further traps: first, we have to know about the possibility to use modals in conditional sentences both in the protasis and the apodosis. Secondly, acceptance from both parties that there is an authority (the speaker or an external one) that can validate the effort, and either the promise (*chocolate*) or the threat (*no chocolate*) is carried out. Sadly, this reminds us the importance of confidence regarding the truth value of the statement (Coates, 1983, p. 41), and it is Lewis who 'dots the i' by stating that "We can never be sure that the range of choices available to each speaker is the same. We can never be sure why the speaker has made a particular choice.", thus "grammar is not only a matter of objective fact" (1986, p. 44).

Modality is often approached from speech acts, as it involves the speakers' subjective expression of opinion and "attitudes" (Greenbaum, 1996, p. 80), "probability and predictability" (Greene & Zdrenghea, 2000, p. 29), or "likelihood of the proposition" (Quirk et al., 1985, p. 219).

The shortest possible definition is that modality deals with *non-factual* or *not actualized* things, actions or events (Aarts, 2011, p. 275), while a well-summarized definition is that modality “refers to a speaker’s or a writer’s attitude towards, or point of view about, a state of the world. ... modals are used to say whether something is real or true, or whether it is the subject of speculation rather than definite knowledge” (Carter & McCarthy, 2006, p. 638).

As *will* is primarily connected to *inevitability*, it is important to see a possible system of speech acts and the place of *inevitability* within. Although the illustration below is ours, it has been created by authoritative sources (Graver, 1986, pp. 20–34; Carter & McCarthy, 2006, pp. 679–713; Leech & Svartvik, 2002, pp. 128–151; Lewis, 1986, p. 102):

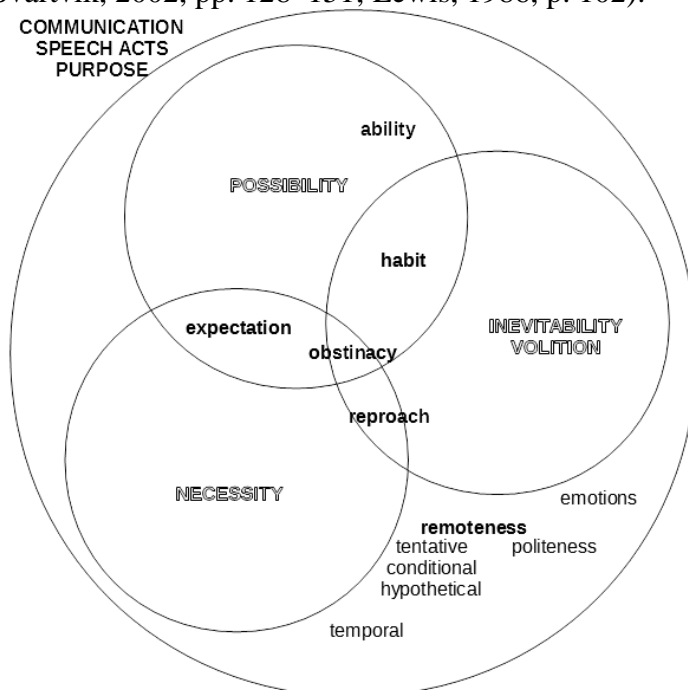


Figure 1. Modality and speech acts

The figure clearly shows that speech acts are subjective, leading to overlaps; for instance, *expectation* may be connected to both necessity (‘I expect something because it must be done’) and possibility (‘I expect it because it can be done’); *obstinacy* may stem from *volition-refusal* (‘although I have to do it, I won’t’), *ability-refusal* (‘I am able to do it, but I won’t’), *logical deduction-refusal* (‘I know this is going to happen, but I won’t change anything about it’).

The concept of *remoteness* (Lewis, 1986, p. 102) highly simplifies the way modal verbs are discussed, offering a logical solution how the modal ‘pairs’ should be treated: although we know that they are not the ‘present’ and ‘past’ pairs (*can-could*, *may-might*, *will-would*, *shall-should*), contradictions are used to prove it:

**Will** you help me? **Would** you help me? (‘now’ or in the ‘near’ future)

The most logical explanation we have found so far is that each and every modal verb “is fundamentally grounded in the moment of speaking, at the point of Now” (Lewis 1986: 102), so the concept of ‘remoteness’ describes the relationship between the pairs, understood on multiple levels:

- remote in time: *can* ‘present / future’ *could* ‘past’; when either *can* or *could* is followed by the perfective *have* + III. verb form, the context is past;
- remote in possibility / from facts: *tentative*, *conditional*, *hypothetical* constructions (*If you*

*can show me...; If you could just show me...);*

- remote in volition / emotion: *insistence* ('will) – *indifference* (could as well);
- remote in relationship: *politeness* (Can you tell me...? Could you tell me...?)

In the following we focus on describing *will* as a modal auxiliary verb.

### 3. Describing *WILL*

Although many scholars make it clear that – grammatically speaking – English has no future tense (Huddleston & Pullum, 2002, p. 208; Thomson & Martinet, 1986, p. 187; Quirk et al., 1985, p. 213; Carter & McCarthy, 2006, p. 405), this is often neglected, as native speakers have no problems with that, while non-native speakers wishing to improve their knowledge find the discrepancy between *time* and *tense* disturbing.

However, the names of tenses further offer the convenient parallel even if there are many counterexamples that 'past', 'present' or 'future' tenses do not always refer to past, present and future time:

*If you understood it ...* → past form, present meaning

*We have a test on Monday.* → present form, future meaning

*I won't help you.* (now or ever) → 'future' form, present or universal time

Once we accept that there is no 'future' tense, we also have to accept that *will* is not the auxiliary for future. Yet, Palmer discusses *will* under six separate headings: *volition*, *power*, *habit*, *futurity*, *conditionality*, and *epistemic*, while Aarts (2011, pp. 285–286) under five sections: *future*, *prediction*, *dynamic volition*, *predisposition* and *obligation*. However, Lewis convinces us by stating that even if most *will* examples refer to future time, not all of them do, offering counterexamples of 'general truth', or *likelihood* / *certainty*. He explains that time "is an element of our experience of reality", while "tense is a purely grammatical idea" (1986, p. 47), and it is "a mistake to introduce *will/shall* (or, indeed any other form) as 'the future' in English" (1986, p. 53). Instead, he offers the concept of *logical inevitability*, which correlates with other sources (Eastwood, 1999, pp. 107–128), ranging from prediction to objective facts.

It is also worth highlighting that the speaker may be mistaken in judging the situation as inevitable from a subjective perspective (cf. level of intention, volition, willingness, refusal, promise, etc.), as Lewis observes (1986, p. 116).

Future time may be expressed with the '*going to*' future, present continuous or present simple, all expressing a *fact*, while *will* in 'future simple' expresses the speaker's "judgement, instantaneous perception at the moment of speaking" (Lewis, 1986, p. 117–118); furthermore, the nature of *will* mixes a modal and future meaning, associated with lack of previous planning, arrangement or evidence. This lack of certainty is easily traceable in conditional sentences involving *will*:

*If Fiona loves Shrek, he will marry her.*

Lewis draws the conclusion that even if it is possible to talk about future time with the help of tenses, future is not "factually or objectively knowable", so "statements about future time are not statements of fact but predictions, guesses..." (1986, p. 139), even if he speculates that the shortened, unstressed form ('*ll*) may evolve into the English "neutral future tense", still preserving "weak inevitability" and "psychological immediacy" (1986, p. 145).

While all these observations and remarks seem to be true, they are not really viable for teaching



purposes, which may be an explanation why Lewis's concepts are hardly ever mentioned in other important works on English grammar.

#### 4. Teaching *WILL*

Teaching modal verbs is an eternal challenge, but this does not mean that there are no successful options, starting from theory followed by practice, or concepts (speech acts) first, then exemplified with modal uses. A justified question is *when* to teach them, as describing them involves verbs and tenses. As modals may easily be included in conditional, hypothetical constructions, as well as passive voice and reported speech, we tend to think that it is more successful to tackle modals after these categories are discussed.

The *what* of modal verbs includes their form (affirmative, interrogative and negative), knowing that the interrogative or negative might be more important from the point of view of meaning than others; for instance, the interrogative *need* hopes for a negative answer, while the negation of *must* takes two separate paths.

We may group the functions of *will* around five uses, detailed below.

##### 4.1. Auxiliary function (→ prediction)

*Will* is strongly connected to future meaning, as – among its modal functions – plays the auxiliary verb for future tenses (used for teaching purposes):

*Shrek will return from the swamp in November.*

*Shrek will be relaxing next Sunday.*

*I will have grown a beard by the time Shrek returns home.*

*In 2024 Shrek will have been living in a happy marriage with Fiona for two decades.*

Its auxiliary function is clear when the negative and interrogative forms of these tenses are constructed, making use of *will* and *won't*:

*Shrek won't (will not) return from the swamp before November.*

*Will Shrek return from the swamp?*

It is important to observe that futurity is often connected to promises, agreements, hopes, desires, intention or plans. Furthermore, the futurity of *will* is more than prediction future events (detailed below), as it is often associated with conditionality (Palmer, 1990, p. 138). As correctly observed, the future and modal function of *will* and *shall* “can hardly be separated” (Quirk et al., 1980, p. 87).

##### 4.2. Prediction

Although it may be difficult to distinguish auxiliary functions connected to future time and this modal sense, we are inclined to distinguish a certain modal shade in the following senses:

- predictions about both near and distant future events:  
*You will go crazy before finishing this book.* (It shouldn't take too long.)  
*Jane will be the head of the CIA.* (one day)
- prediction, forecasting, presumption may stem from logical deductions (e.g. excluding other possibilities):

*This will be the shop where I saw the ad.*

Negative forms may be felt more invigorating:

*Stress won't help in this case.*

*It won't pay.*

The ‘weakened’ predictive meaning comes close to ability ((Quirk et al., 1985, p. 229):



*The bear **will** smash the pen's planks to get to the sheep.* (~ can)

- present state predictions, beliefs, conjectures:

*That **'ll do.***

*That **'ll be enough.***

*You **will** know that Shrek is hurt, **won't** you?*

- prediction may be found in the main clause of conditional sentences ('conditioned habits'), expressing a considerable degree of certainty or possibility (usually 50–100%); however, it may also refer to characteristic things, habits without any connection to the future (Bădescu, 1984, p. 433):

*Shrek **will return** to his swamp **if** the mission is over.* (~ in case)

*Fiona **will cry** if you mention Christmas to her.* (~ whenever)

- prediction may be associated with habitual events based on 'world knowledge', universal truths, common sense or inevitable things (this is the way of life):

*Boys **will be** boys.* (a favorite example for many books, e.g. Budai, 2007, p. 199)

*A drowning man **will clutch** at a straw.* (proverb)

*Accidents **will happen** in the best regulated families.* (proverb)

*Shrek **will prevail**, as usual.*

General characteristics may also express impatience, complaint or annoyance regarding them (cf. Budai, 2007, p. 198):

*He **will drink** his beer in that corner of the pub every afternoon.* (Whatever you do.)

- *will* combined with the perfective construction (*will* + *have* + III.) results in either Future Perfect Simple or – in rare cases – a logical deduction referring to the past (Bădescu, 1984, p. 433), similarly to *must*:

*Lord Farquaad **won't have heard** the news, I presume.*

*Shrek **will have completed** the mission by now.* (less typical)

*Shrek **must have completed** the mission by now.* (more typical)

However, Palmer questions the probability aspect of *will*, arguing that instead of belief, it expresses judgement, similarly to *must*, concluding that *will* may be paraphrased as "reasonable to expect" (1990, pp. 57–58). Thus *will* refers to a reasonable conclusion and *must* to the "only possible conclusion" based on the available evidence:

*Shrek **will be** happy to return from the mission.*

The sentence reflects a highly probable conclusion, which is nevertheless associated with "envisaged, planned, intended, hoped" (Palmer, 1990, p. 140) and even desired, supporting the modal aspect of *will*.

#### 4.3. Volition (dynamic → intention, willingness, insistence)

In this sense *will* may refer to:

- weak volition, willingness, acceptance, resignation, promise, intention, remembering that modality and futurity are intertwined:

*I **will** talk to Jane about the mission.*

Palmer offers a detailed analysis of *will*, stating later that *will* and *shall* "are fully modal" (1990, p. 133). *Will* may be combined with *if* to express acceptance:

*If the Does **will insist** to return to Burma, let them go.*

A more literary use expresses preference (Preda, 1962, p. 313):

*I **will have** a biscuit instead of wafers.*

- Certain stock phrases with *will* express concession:

*Try as you will, but I don't think you can make it alive.*

*Say what you will, I am still satisfied with the results.*

- intermediate volition, (quick) decision taken 'on the spot', at the moment of decision, or intention (Gălăţeanu-Fârnoagă, 1995, pp. 245–249):

*As the plane's landing, we'll **fasten** the seat-belts.*

*OK, if you give me a discount, I'll **buy** three of them.*

- strong volition, habit resulting in determination, obstinacy, or insistence (Bădescu, 1984, p. 432):

*I **'will build** my own house. (Whatever happens.)*

*I **'will marry** Susan. (Even if her parents disagree.)*

In these cases *will* is stressed and no contracted form is used (Gălăţeanu-Fârnoagă, 1995, p. 248). Inanimate objects with characteristic behaviour may be listed here, although they have no strong volition, but 'power' to behave like that:

*Iron **will rust** over time.*

- a special type of insistence is when modal *will* appears in the conditional subordinate clause, or emphasised insistence:

*If you **will keep** to your version, I think it's better for me to resign.*

- while the affirmative form reflects willingness, the negative expresses 'unwillingness', 'non-volition', refusal, prohibition or objections in the form of *will not* or *won't*:

*I **won't marry** you!*

*She **won't help** with the household chores.*

*Shrek **will not accept** Farquaard's remarks.*

Interestingly, this applies to things as well:

*The laptop **won't start**.*

Alternative expressions for *will* are *be willing to* (semi-modal construction) or *want to* (less polite volition), while *be unwilling to* or *refuse to* may replace *won't*.

The previous examples also show that there is hardly any dividing line between volition and condition, as many sentences may be completed with an *if* subordinate clause:

*I **won't marry** you, **unless** you sign the prenup.*

#### 4.4. Other Speech Acts

As mentioned before, the auxiliary and modal functions may prove difficult to distinguish, as commands, promises, decisions, intentions are all connected to (near-)future. Thus speech acts with *will* are associated with promise, threat, order, necessity (necessary consequence), detailed below:

- invitation, offer:

***Will** you **join** me for dinner?*

***Will** you **take** a seat over here?*

Sometimes the negative form may be more casual, expressing lack of objection (Preda, 1962, p. 313): ***Won't** you **join** us for lunch?*

- (over-)polite requests (Bădescu, 1984, p. 433) or very modest wishes (Gălăţeanu-Fârnoagă, 1995, p. 245) requiring implication:

***Will** you **do** that for me, please?*

*If you **will be** so kind as to listen, I will explain these shards in a minute.*

- requests may start in imperative, followed by a question tag with *will* or *won't*:  
(Just) come over here, ***will** you?* (urging)

*Listen to me, **will** you? Listen to me, **won't** you?*

*You **won't** marry him, **will** you?*

If the third person is used, it expresses an indirect request (Palmer, 1990, p. 130):

*I'm sure Shrek **will have** an explanation for that.*

- negative forms may also express surprise or indignation:

*You **won't have heard** the good news?*

***Won't** you **drink** milk? Why?*

- orders, commands (especially at school, in the army, offices, etc., cf. (Magyarics, 1997, p. 276), instructions expressing power (Palmer, 1990, p. 142):

*You **will have to give me** an explanation for that!*

*Shrek **will do** Lord Farquaad says.*

- warnings (rule, law, regulation), signs, threats:

*Trespassers **will be prosecuted**. (passive voice)*

*Fiona **will get** into trouble with so many thugs.*

*Do it or I'll **call** John!*

*Don't worry about John. I'll **let** him know about the news.*

- a (spoken) commentary on a formal (state) occasion (Palmer, 1990, p. 142):

*Lord Farquaad **will have** the opening speech now.*

#### 4.5. Weak WILL

Although rather restricted, *will* may function as a weak verb expressing wants and wishes (Bădescu, 1984, p. 432):

*Say what you **will**, but Shrek is the best.*

*Try as you **will**, but you can't predict what's gonna happen.*

*Finish the job when you **will**, as it is not urgent.*

*Fiona **willed** herself not to think of Shrek too much.*

*He that **wills** the end **wills** the means. (proverb)*

*Strong-**willed** people like Jane are in great demand. (adjectival use)*

The examples show that it is often difficult to distinguish various uses of *will*, so it may be convenient to refer to it as a *modal-auxiliary*. A more diplomatic formulation is that *will* is formally an auxiliary for future tenses, but with modal meanings:

*Finish this section, **will** you?*

*OK, I'll **do** that right now.*

#### 4.6. WILL in Castle

A different alternative from 'theory-first, practice-later' might present learners well-chosen samples, enabling them to formulate possible rules regarding the form and meaning of *will*. In this respect we can recommend a set of quotes and proverbs with *will* as a lead-in activity, or the involvement of multimedia.

TV series may be motivating enough to watch and check modal verb occurrences and frequency. One of our favourites is *Castle*<sup>1</sup>, having 8 seasons with 173 episodes (combined) of at least 40 minutes' length each; that is 6,920 minutes, or more than 115 hours. It may be shocking

<sup>1</sup> [http://www.imdb.com/title/tt1219024/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1219024/?ref=fn_al_tt_1), 26.02.2017.

to realize that the first season of 10 episodes alone contains a multitude of modal uses, detailed in the table below:

MODAL	NR.	%	MODAL	NR.	%
<i>can</i>	226	18.56	<i>'ll</i>	103	8.46
<i>could</i>	128	10.51	<i>will (ing)</i>	65	5.34
<i>be able to</i>	11	0.90	<i>won't</i>	14	1.15
<i>capable</i>	1	0.08	<i>'d</i>	107	8.78
<i>manage</i>	7	0.57	<i>would</i>	203	16.67
<i>succeed</i>	1	0.08	<i>shall</i>	1	0.08
<i>may</i>	18	1.48	<i>should</i>	54	4.43
<i>might</i>	39	3.20	<i>ought to</i>	2	0.16
<i>allow</i>	1	0.08	<i>need*</i>	104	8.54

<i>permiss</i> <i>sion</i>	3	0 . 2 5	<i>dar</i> <i>e*</i>	5		0 . 4 1	
<i>must</i>	3 4	2 . 7 9	<b>TO TA L</b>	<b>1 2 1 8</b>		<b>1 0 0</b>	
<i>have/h</i> <i>as/had</i> <i>to</i>	9 1	7 . 4 7					

Table 2. Modal occurrences in Castle, Season 1

For teaching purposes, it is worth checking the instances of *will*: Season 1 contains enough number or occurrences to offer an introductory idea of its uses:

*I'll see you next week. This one will end better.* (future time / tense, promise)

*We'll get her back soon.* (promise, near-future)

*It'll grow on you. I will make you bleed.* (warning / threat)

*I'll let you know if the client is interested, okay?* (conditional)

*If I tell you, you will protect me?* (conditional)

*If you won't, I will.* (will in if-clause, negative form, threat / promise, inevitability)

*Excuse me, will you?* (question tag associated with politeness)

*I will have you know that.* (formal, overpolite promise)

*Tonight we'll be tied.* (passive voice)

*They won't be able to see you.* (passive voice, negative, central + marginal modal)

*Will you put that down?* (anger / irritation with polite overtones)

*If you cannot afford one, one will be appointed to you.* (passive voice, legal formula)

*Anything you say can and will be used against you in a court of law.* (passive voice, legal formula, the so-called Miranda warning)

*We'll have to take your word for, isn't it?* (central modal followed by a marginal one)

Depending on the learners' level, we may start with *will* + I. verb forms referring to future (affirmative, interrogative and negative forms), observing the predominance of 'll in the affirmative sentences. The next stage may be passive and conditional constructions, and the combination of *will* with marginal modals, completed with translation into the learners' native language.

Aart's table (2011, p. 280) lists *will*, 'll and *won't* in the top frequent batch of modal verbs:

/million words	Spoken	Written	Total	Combined
<i>would</i>	2,581	2,533	5,114	6,572
<i>'d</i>	795	182	977	
<i>wouldn't</i>	394	87	481	
<i>will</i>	1,883	3,284	5,167	7,289
<i>'ll</i>	1,449	361	1,810	
<i>won't</i>	232	80	312	

<i>can</i>	2,652	2,533	5,185	6,595
<i>can't</i>	792	222	1,014	
<i>cannot</i>	80	316	396	

A top of 3,000 English words states that *will* is the most frequent modal auxiliary (position 35), followed by *would* (36), *can* (37), *could* (57), *should* (78), *may* (88), *must* (120), *need* (147, but mainly as a weak verb), *might* (151), *shall* (166, 'offer' and 'suggest'), *ought to* (1574), and even *dare* is included (2802).

At this stage we tend to think that the higher the frequency, the more situations are possible for a particular modal verb to be used, but non-modal factors still have to be considered. Learners will soon discover that *will* is a suitable modal to function as the future *operator*, although they still need to distinguish future time from English future tenses, then to find out the relationship between the concepts of *future* and *modality* through the use of *will*.

## 5. Conclusions

There are many possible conclusions, but we should mention Jakobson's famous statement: "Languages differ not in terms of what they can express, but in terms of what they must express.". Being no other viable alternative, *will* is referred to as the 'future' auxiliary even if technically speaking there is no future tense, resulting in an extensive use combined with various modal functions.

*Will* is a prominent example expressing the speakers' subjectivity regarding *inevitability*, that is futurity with different shades of meaning (promise, threat, volition, etc.)

As countless books and articles have been written on modality, we cannot claim that the present article brings too much novelty to the issue of modality and modal verbs. Nevertheless, the way we approach them tries to offer a new perspective of *will*, and hopefully a more logical one.

Although the references come from authoritative native speaker authors (Cambridge and Oxford publications), they typically lack an important feature: why and how these modal verbs represent a problematic category for non-native speakers. This is why we extended our research to reputable Hungarian and Romanian publications, trying to summarize all relevant insights into the intricacy of *will*.

We have also seen that despite the extended theory of modals, practice is rather 'biased' towards certain uses. Whether all uses are justified to be taught, it depends on the learner's study level, but in case of translators and interpreters frequency is less relevant, as they should be familiar with a much more extended and marginal uses as well.

## BIBLIOGRAPHY

- Aarts, B. (2011). *Oxford Modern English Grammar* (1<sup>st</sup> ed.). Oxford; New York: Oxford University Press.
- Bădescu, A. L. (1984). *Gramatica limbii engleze*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Budai, L. (2007). *Élő angol nyelvtan. Rendszeres kontrasztív grammatika sok példával*. Budapest: Osiris.
- Carter, R., & McCarthy, M. (2006). *Cambridge Grammar of English: A Comprehensive Guide*. Cambridge England; New York: Cambridge University Press.
- Coates, J. (1983). *The semantics of the modal auxiliaries*. London and Canberra: Croom Helm.



- Eastwood, J. (1999). *Oxford Practice Grammar*. Oxford University Press.
- Gălățeanu-Fârnoagă, G. (1995). *Sinteze de gramatica engleză: Exerciții și teste de evaluare*. București: Cruso.
- Graver, B. D. (1986). *Advanced English Practice: With Key* (3rd edition). Oxford: Oxford University Press.
- Greenbaum, S. (1996). *The Oxford English Grammar* (1st ed.). London: Clarendon Press.
- Greene, A. L., & Zdrenghea, M. M. (2000). *A Guide to the Use of English Modals and Modal Expressions*. Cluj-Napoca: Clusium.
- Huddleston, R. (1976). Some theoretical issues in the description of the English verb. *Lingua*, 40 (4), 331–383. [https://doi.org/10.1016/0024-3841\(76\)90084-X](https://doi.org/10.1016/0024-3841(76)90084-X)
- Huddleston, R., & Pullum, G. K. (2002). *The Cambridge Grammar of the English Language*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press.
- Imre, A. (2008). *Logikus angol nyelvtan*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Imre, A., & Benő, A. (2011). Possibilities for can in Translation Environments. *Studia Universitatis "Petru Maior" Philologia*, 11 (11), 188–195.
- Kelly, L. G. (1979). *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*. Basil Blackwell & Oxford.
- Leech, G., & Svartvik, J. (2002). *A Communicative Grammar of English* (3rd ed.). London and New York: Routledge.
- Lewis, M. (1986). *The English Verb: An Exploration of Structure and Meaning*. Hove: Language Teaching Publications.
- Magyarics, P. (1997). *Gyakorlati angol nyelvtan* (2nd ed.). Budapest: Akkord & Panem.
- Palmer, F. R. (1990). *Modality and the English Modals*. London and New York: Longman.
- Preda, I. A. (1962). In C. G. Sandulescu & L. Vianu (Eds.), *Verbul I. Clasificări* (1st ed., Vol. 4, pp. 265–380). București: Universitatea din București.
- Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., & Svartvik, J. (1980). *Grammar of Contemporary English*. Longman.
- Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., & Svartvik, J. (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language* (2nd ed.). London; New York: Pearson Longman.
- Swan, M. (2005). *Practical English Usage* (3 edition). Oxford: Oxford University Press.
- Thomson, A. J., & Martinet, A. V. (1986). *A Practical English Grammar* (4th ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Wierzbicka, A. (1992). *Semantics, Culture, and Cognition*. Oxford University Press.

## A PAGE OF HISTORY. A SLICE OF LIFE-ADS OF 1934

Carmen Neamțu

Assoc. Prof. Ph.D. „Aurel Vlaicu” State University of Arad

*Abstract: With market development and diversification of products offered, there was the need to find new means of communication, information and influence regarding the buyer. In short, that was how advertisements born and rise. They aim is to arouse, wake up a reaction among customers in every age would they be. The art to engage and captivate the buyer lies in the choice of words suitable and then combining them into memorable statements. The ads can be viewed as a reflection of the era in which they were designed, a barometer of society, its aspirations. We will see a slice of life from Arad, as it appears in advertisements of 1934.*

*Keywords: development, product, history, life, advertisement, 1934.*

Multitudinea de reclame din anul 1934 din ziarul „Știrea”<sup>1</sup> pun accentul pe numele proprietarului (scris întotdeauna cu un corp de literă mare și cu un caracter îngroșat). Numele patronului apare în textul reclamei ca o garanție a serviciilor oferite, a unei afaceri de încredere pe care te poți baza oricând. Produsul promovat se identifică cu inițiatorul acțiunii din reclamă, fie el proprietar de restaurant, magazin, cofetărie, croitorie sau fabrică. Mesajele anului 1934 scot în evidență comerțul prosper existent în acele timpuri, cele mai multe făcând reclamă la ateliere de croitorie sau magazine unde se comercializează stofe, îmbrăcăminte (costume, pălării, poșete), cizmării, obiecte de uz caznic și, nu în ultimul rând restaurante sau cofetării.

O analiză a textelor de reclamă arată preferința pentru scrierea completă a numelor (Am păstrat grafia și punctuația originalului)<sup>2</sup>.

Sub aspect vizual, reclama, se observă greu din rândul articolelor de ziar propriu-zise, care tratează teme legate de actualitatea social-politică a vremii. Reclama prezintă o grafică asemănătoare cu a celorlalte texte de ziar, caracterele sunt aceleași cu ale titlurilor celorlalte articole. În ceea ce privește așezarea în pagină, reclama lasă impresia unei plasări la întâmplare, fiind amestecată cu anunțuri informative și de deces, oferte de muncă etc.

Reclamele propriu-zise sunt evidențiate tipografic, sunt încadrate în chenar, insistându-se foarte mult asupra prețului, fiind elementul principal de convingere a publicului cu privire la alegerea unui produs sau serviciu.

Reclamele utilizează formule de adresare politicoase<sup>3</sup>, care dacă n-ai ști că se repetă, ai crede că sunt anunțuri prin care ești informat că s-a mai deschis un magazin nou, că s-au mai primit sofe la modă, că a apărut pe piață un alt restaurant.

<sup>1</sup> „Știrea”, ziar politic, social economic – independent, Director: Ion B. Martin, Redacția și administrația: Arad, Timișoara, Oradea, București.

<sup>2</sup> Numele străzilor și numărul de telefon se scriu complet, dar se întâlnesc abrevieri ca Tel., No., Str. (numele străzii de obicei poartă numele unei personalități istorice).

<sup>3</sup> Politețea se traduce în limbajul reclamelor prin preferința pentru termeni ca: *Onor. Public.* (cuvinte scrise cu majusculă). *On. Clientelă* sau apelativele: *doamne* și *domni* ori varianta de joc grafic în care litera *D* e una singură, mărită, pentru ambele cuvinte: *Doamnelor/Domnilor*.

Reclamele au aparent funcția știrilor, de a informa cititorul, de a-l ține la curent cu noile apariții de pe piața Aradului. Putem remarca faptul că numele proprietarului este pus



pe primul loc („Vasile Oprea”, „Alex. Knapp”, „Aurel Cirici” etc.) și nu pantofarul, croitorul etc. De asemenea s-au folosit cuvinte învechite<sup>4</sup> care au ieșit din uzul curent al limbii române, sau care s-au transformat în timp („informațiuni” – informații, „instalațiuni” – instalații, „ieftină” – ieftină, „avantajoase” – avantajoase). Numeralul („15 la sută”) este folosit pentru a scoate în evidență că elevii au reducere la încălțăminte.

„Vizitați magazinul  
**VASILE OPREA**  
pantofar

*Timișoara I,*

*Str. Eminescu, Nr.4*

Cofecționează cu prețuri  
avantajoase din material  
calitatea primă, tot felul  
de ghetă, pantofi și ghetă  
ortopedice. Elevii au re-  
ducere de 15 la sută”<sup>5</sup>.

„Haine pentru teatru și serate cel mai frumos curăță și vopsește

**Alex. Knapp**

Arad, strada Episcopul Radu No. 10. – Prăvălie de primire strada Brătianu No. 11.”<sup>6</sup>



<sup>4</sup> O parte din aceste cuvinte se folosesc și în prezent, de exemplu în diverse opere literare, istorice sau religioase, pentru a da un aer de vechime scrierilor.

<sup>5</sup> „Știrea”, an. IV, nr. 535, 4 ianuarie 1934, p.4.

<sup>6</sup> *Ibidem*, nr. 534, 1 ianuarie 1934, p.4.



**„FITA”**  
**Fabrica de Împletituri  
 și Tricotaje din Arad.**

Oferă pentru sezonul de iarnă și primăvară articolele  
 sale frumoase și de calitate neîntrecută cum sunt:  
 Pulovere, veste, cămăși polo, cămăși fileuri, berete baze,  
 costume de baie, ciorapi și tot felul de alte tricotaje.

**Prețuri de concurență.**

„FITA

**Fabrică de Împletituri  
și Tricotaje din Arad**

Oferă pentru sezonul de  
 iarnă și primăvară articolele  
 sale frumoase și de  
 calitate neîntrecută cum  
 sunt :

Pulovere, veste, cămăși  
 polo, cămăși fileuri,  
 berete, baze, costume de  
 baie, ciorapi și tot felul de  
 alte tricotaje.

**Prețuri de concurență.**

7

**BARBES**

Birou de informațiuni și import-export.  
 Timișoara I., str. Eminescu (Zapolya) 7.

Mijlocește vânzări de case, intravilane, loturi de  
 case, moșii, gospodării, impozit și închirieri. Agen-  
 tură generală com-  
 rii (Mariage) în fa-  
 comerc

„BARBES

**Birou de informațiuni și import-export.****Timișoara I., str. Eminescu (Zapolya) 7.**

Mijlocește vânzări de case, intravilane, loturi de case, moșii,  
 gospodării, impozit și închirieri.

Agenția generală comercială.

Mijlocește discret căsătorii  
 (Mariage) în familii selecte.

Servește informațiuni comerciale  
 și particulare etc.”<sup>8</sup>

Reclamele din 1934, ca și  
 cele de astăzi, preferă superlativale  
 („cea mai eficientă sursă”) pentru că  
 produsul promovat („Fabrica de  
 Celuloze”) este întotdeauna cel  
 mai bun. Cifrele țin de o  
 argumentare logico-matematică,  
 rațională și mai puțin de latura  
 iraționalului.

„Vânzarea exclusivă a produse-  
 lor

Fabrica de Celuloze din Zărnești

**Vânzarea exclusivă a produselor**  
**„Fabrica de Celuloze” din Zărnești**

**AUREL CIRICI**

**Arad, Bulev. General Dragalina No. 12.**

**Telefon: 5~51.**

Hârtie celuloză de împachetat — depozitul fabricii. În depozit  
 se mai află saci de hârtie și tot soiul de hârtie de ambalaj.

**Cea mai eficientă sursă.**

**AUREL CIRICI**

Arad, Bulev. General Dragalina No. 12.    Telefon: 5~51.

Foto nr. 10

<sup>7</sup> *Ibidem*, nr. 534, 1 ianuarie 1934, p.5.

<sup>8</sup> *Ibidem*, nr. 534, 1 ianuarie 1934, p. 9.

Hârtie celuloză de împachetat – depozitul fabricei. În depozit se mai află saci de hârtie și tot soiul de hârtie de ambalaj. **Cea mai efină sursă.**”<sup>9</sup>

„Turnătorie în fier și diferite metale

Atelierul **LADISLAU ASSAEL**

Unelte de precizie! Atelier de tot felul de mașini agricole.

Mașini pentru prelucrarea cânepei. Instalațiuni de mori după modelul propriu. Arad, Calea Radnei No. 35.”<sup>10</sup>

„La Casa de Modă

**Dénes și Pollák**

Timișoara Fabric Str. 3 August a sosit mare asortiment de *Stofe de Primăvară* indigene și străine ce se desfac cu prețuri de concurență.”<sup>11</sup>



Forma și tipul de linie care predomină în discursul reclamei sunt elemente semnificative în citirea mesajului integral. Astfel, pătratul, rombul, dreptunghiul, toate forme ascuțite, trimit către idei precum fermitate, virilitate, agresivitate, spre deosebire de formele rotunjite, chenare ovale etc.. „Veți începe cu bine anul nou dacă faceți cumpărăturile la GOLDHAUS”.

<sup>9</sup> *Ibidem*, nr. 536, 3 ianuarie 1934, p.4.

<sup>10</sup> *Ibidem*, nr. 538, 7 ianuarie 1934, p.5.

<sup>11</sup> *Ibidem*, nr. 586, 9 martie 1934, p.6.



„Veți începe cu bine anul nou dacă, faceți  
cumpărăturile la

**GOLDHAUS**

**Desfacere totală autorizată!**

Timișoara, piața Unirii 7.

Arad, Bul. Reg. Ferdinand 11.”<sup>12</sup>



Rombul, pătratul, dreptunghiul, mărimea caracterelor („LLOYD”) etc. sunt artificii grafice de captare a atenției cumpărătorului, având același rol ca și chenarul de astăzi.

„Bodega – Restaurant **Albina**

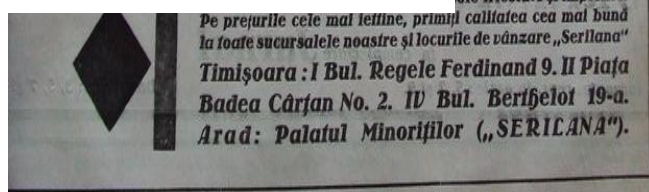
Arad, strada Horia No.1.

Bucătărie excelentă – Vinuri de Mocrea și Alba-Iulia. Bere Azuga. Serviciul prompt și conștiincios. – Abonamente lunare, ieftine. Plata în rate.

De azi începând plăcintă ala București.”<sup>13</sup>



Foto nr. 15



### „INDUSTRIA LÂNEI S.A., TIMIȘOARA

Priviți stofele noastre cele mai moderne de dame și domni precum și noutățile noastre în articole tricotate și împletite. Pe prețurile cele mai ieftine, primiți, calitatea cea mai bună la toate sucursalele noastre și locurile de vânzare „Serilana” Timișoara

**Bul. Regele Ferdinand 9. II Piața Badea Cârțan No.2. Bul. Berthelot 19-a.**

**Arad: Palatul Minorităților („SERILANA”).**<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *Ibidem*, nr. 538, 7 ianuarie 1934, p.5.

<sup>13</sup> *Ibidem*, nr. 747, 3 octombrie 1934, p.6.

<sup>14</sup> *Ibidem*, nr. 591, 15 martie 1934, p.5.



„Cafenea LLOYD

Timișoara

în fiecare JOI Mare tombolă.”<sup>15</sup>

Folosirea termenului „atențiune”, un captatio foarte eficient, înlocuiește fotografia care apare în reclamele din zilele noastre. Astăzi, atențiune



este înlocuit cu „senzațional”, „șoc-șoc”, „ofertă extraordinară sau de nerefuzat”.

„Atențiune!

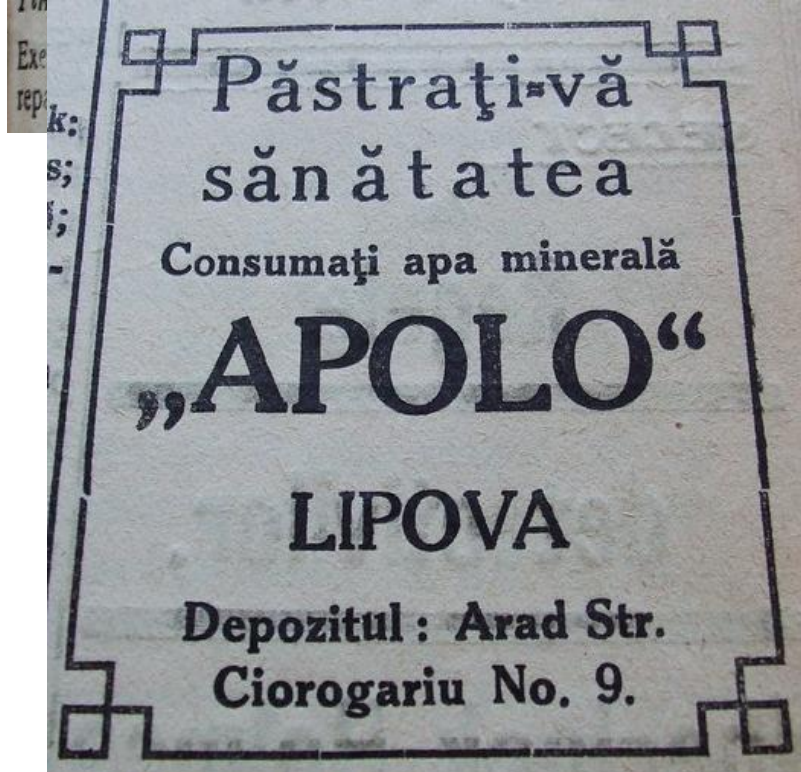
Mare asortiment de pantofi, șoșoni, galoși etc.

după ultimul jurnal la *Pantofăria de Lux*

**NEDBAL**

Timișoara IV. Str. Bonnaz 14.

Execută și după comandă precum și reparațiuni prompt cu prețuri modeste.”<sup>16</sup>



Reclamele preferă să-și denumească marca folosind numele unor zei greci, cum ar fi „Apollo”. Apollo este zeul luminii și al artelor, protector al poeziei și al muzicii, conducatorul corului muzelor, personificare a Soarelui. Apollo era zeul invocat în călătorii de cei care navigau pe mare, care proteja orașele și noile construcții. Astăzi, apa minerală „Apolo”<sup>17</sup> se cheamă doar simplu, LIPOVA, păstrând în numele produsului doar zona de proveniență. În textul reclamei este folosit imperativul:

„Păstrați-vă sănătatea

Consumați apă minerală

Foto nr. 18

<sup>15</sup> *Ibidem*, nr. 555, 29 ianuarie 1934, p.2.

<sup>16</sup> *Ibidem*, nr. 534, 1 ianuarie 1934, p.4.

<sup>17</sup> În textul reclamei, „Apolo” apare scris cu un singur „l”.



considerându-se distribuitorul –  
„PROMOTORUL”.

„Vinul

Cel mai bun și mai  
ieftin engros și detail la

„PROMOTORUL”

Cooperativa viticultorilor,  
Arad, Str. Cloșca I Str. Alxandri 1.”<sup>19</sup>

„Vinuri speciale din podgoriile Aradului, rachiuri de fructe naturale, producție proprie, rom și liqueur de prima calitate cu prețuri ieftine. Transport la domiciliu la Soc. Cooperativă viticolă și pomicolă

**Promotorul** Timișoara. Telefon: 913.

Sucursala: Fabrica, piața Coronini No. 23.”<sup>20</sup>

Numele magazinului de blănuri „Rubin” trimite mai degrabă la o bijuterie, decât la numele proprietarului. Astăzi numele pare pus aiurea, fără nicio legătură cu produsul, în 1934, cel mai probabil, termenul era încărcat de o notă de sofisticare, precum o bijuterie rară.

„Bundă de mânz

foarte frumoase și veritabile se poate  
cumpăra, cu preț

de bani gata, chiar și în rate

foarte convenabil la

**Blănăria Rubin**

Timișoara IV.,

Bulev. Berthelot No. 16. În curte.”<sup>21</sup>

<APOLO> LIPOVA Depozitul:  
Arad Str. Ciorogariu No. 9.”<sup>18</sup>

În reclama la o altă băutură, de data aceasta spirtoasă, elementul central e prezentat generic - „Vinul” - fără un nume particular, important



Reclama la „Barul Astoria” este una dintre puținele reclame în care apare o fotografie. „Barul Astoria”, un local cam pudic pentru gusturile de azi, există și în 2017. În reclama din 1934, fetele dansatoare, sunt fotografiate până la braț, fără a li se dezvălui picioarele, în ținute decente, cu toate că locația era considerată una „deochetă”.

<sup>18</sup> „Știrea”, an. IV, nr. 610, 6 aprilie 1934, p.2.

<sup>19</sup> *Ibidem*, nr. 610, 6 aprilie 1934, p.4.

<sup>20</sup> *Ibidem*, nr. 534, 1 ianuarie 1934, p.4.

<sup>21</sup> *Ibidem*, nr. 747, 3 octombrie 1934, p.6.





### „Barul Astoria

Program senzational  
din luna octombrie.”<sup>22</sup>

În anul 1934, vopseaua era numită generic „papagal”, referindu-se la o întreagă gamă de culori. Astăzi cuvântul *papagal* este folosit în sens peiorativ. De exemplu, dacă cineva este asociat cu un „papagal”,

asta înseamnă că e îmbrăcat de prost-gust, tipător.

„Nu vă convine haina? Vopsiți-o acasă cu admirabila

**Vopseală PAPAGAL** care este foarte ieftină. Ori ce stofă, ciorapi, fire, etc. Ori care culoare 5 lei bucata. Se află în magazinele cu vopsele, prăvălii, farmacii.

Rprezentanță pt. România: GH. GERMAN ARAD, Piața Sfântul Sava No. 5-6.”<sup>23</sup>



Reclama la ghetete „DERMATA” se bazează mai mult pe imagine, decât pe textul propriu-zis. Cei patru membri ai familiei stau adunați în jurul unei mese, unde nu servesc niciun aliment, ci își admiră încălțările. Se observă poziția soțului-tată, cap al familiei, plasat într-o parte, pe un scaun somptuos, relaxat, privindu-și familia fericită.

„Bucuria în familie o aduce ghetete **DERMATA**”<sup>24</sup>



Reclama la „PLĂCINTĂRIE ROMÂNEASCĂ” pune accent pe originea fabricării produselor, dat fiind faptul că în Arad



trăiau mulți unguri și sârbi, ei înșiși proprietari și inițiatori de diverse servicii comerciale. „Plăcintăria” de atunci a devenit patiseria de astăzi, unde clienții pot cumpăra cornuri, brânzoaice, franzele cu lapte etc. „Atențiune! La brutăria „Anghel” se găsește cea mai bună pâine. S-a deschis zilele

<sup>22</sup> *Ibidem*, nr. 740, 26 septembrie 1934, p.5.

<sup>23</sup> *Ibidem*, nr. 713, 30 august 1934, p.5.

<sup>24</sup> *Ibidem*, nr. 612, 8 aprilie 1934, p.5.

acestea o **PLĂCINTĂRIE ROMÂNEASCĂ** asortată cu: cornuri, brânzoaice și franzele cu lapte a la București Timișoara IV, Piața Scudier 4.”<sup>25</sup>

Reclama la alimente semipreparate folosește un nume generic „**Bucătărie**” (un fel de „fast-food” de astăzi). De asemenea, numele proprietarului („**Nagy Carol**”) este foarte important. Alimentația e fără îndoială, obiceiul care influențează cel mai mult sănătatea oamenilor. Nu degeaba obiceiul de a mânca este cel care se repetă cel mai constant de-a lungul vieții noastre.

„Dacă ești flămând

fă o vizită la

**Nagy Carol „Bucătărie”**

Timișoara II, strada Trei Crai

(fost Hațeganu)

Unde sevește ieftin mâncăruri de

primă calitate. Menu compus din

4 feluri: supă, legume, carne,

salată și prăjitură Lei 20 Cina

Lei 15. Cafea cu lapte Lei 6.

În prețurile mâncărilor de mai sus indicate sunt socotite cu pâine.”<sup>26</sup>

Reclama care recomandă achiziționarea



unor costume elegante pentru domni și doamne atrage cumpărătorii prin imaginea esențializată în stânga textului „GOLUB GHINADE”. Putem observa un bărbat și o femeie îmbrăcați la patru ace „după ultimul jurnal”.

„Croitoria **GOLOB GHINADE** din

Timișoara II, str. Dacilor, No. 16 Execută costume pentru domni și doamne după ultimul jurnal.”<sup>27</sup>

Reclama la pește se adresează în primul rând restaurantelor de specialitate, dar și iubitorilor de preparate din carne de pește. Magazinul în care clienții pot găsi „pește viu” este bine dotat cu „coloniale și delicatese”.

„**Pește viu**

de Mureș și de Dunăre se poate găsi la **Kohn Iosif** magazin de coloniale și delicatese, colț cu strada Cloșca-Arad Vis-avis cu biserica Luterană.”<sup>28</sup>



Aspectul cel mai important asupra căruia se oprește textul de reclamă al anului 1934 este *prețul* produsului promovat. Reclamele doresc să ne asigure că produsul este

<sup>25</sup> *Ibidem*, nr. 586, 9 martie 1934, p.3;

<sup>26</sup> *Ibidem*, nr. 534, 1 ianuarie 1934, p.4;

<sup>27</sup> *Ibidem*, nr. 554, 28 ianuarie 1934, p.2.

<sup>28</sup> *Ibidem*, nr. 772, 5 noiembrie 1934, p.2.



comercializat cu prețul cel mai bun, adică cu un preț *eftin*. Am ales patru texte de reclamă care se repetă frecvent, toate fiind centrate pe această calitate esențială a produsului, accesibilitatea: prețuri ieftine, prețuri curente (vezi reclama la *Împletitura „Dacia”*).

În reclama la împletituri „Dacia” este folosită imaginea fabricii, pentru a sugera calitatea serviciilor. Aici li se spune clienților să ceară „prețul curent” deoarece stocul de produse este mare.

„Gardurile de sârmă sunt indispensabile deoarece sunt durabile, eține și nu necesită orice reparație.

**Împletitura „Dacia”** și orice alte împletituri sunt în stocuri mari. Cereți prețul curent.

**M. Bozsák și Fiul S.p.A.** Timișoara, Iosefin, Bulevardul Berthelot Nr. 31 Fabrica: Str. Șanțului Nr. 10, Telefon 388.”<sup>29</sup>

Cu cât textele se referă la prețuri din ce în ce mai mici, avantajoase, cu atât locul



de desfăcere al produselor e mai mare (adjectivul este des folosit), mai bine și mai diversificat aprovizionat. Dacă prețurile sunt *eftine*, magazinele/depozitele sunt bine *asortate* și cu o largă gamă de mărfuri. Comparativ cu reclamele de astăzi, unicitatea produsului căruia i se face reclamă, nu este cea mai importantă calitate. S-a folosit imperativul („*Cele mai ieftine vinuri!*”) deoarece acest mod verbal creează un efect personal, o atmosferă destinsă, familiară. Numele sunt grafiatate cu majuscule pentru a atrage atenția.

„**Cele mai ieftine vinuri!**

dulce, amărui, desert alb și negru de masă asortiment bogat la PIVNIȚELE MESSZER

Arad, Str. Stroescu No. 7.”<sup>30</sup>

„**Cele mai bune, frumoase și eține fructe** din România la Firma **ÉLES**

Arad, Str. Brătianu.”<sup>31</sup>

Reclama la noul magazin „TEXTIL CENTRAL” ne informează despre faptul că prețurile produselor se mențin în continuare scăzute. În centrul reclamei este folosită o imagine a unui clown, care simbolizează bucuria deschiderii unui magazin de „senzație”.



<sup>29</sup> *Ibidem*, nr. 724, 3 septembrie 1934, p.4.

<sup>30</sup> *Ibidem*, nr. 610, 6 aprilie 1934, p.2.

<sup>31</sup> *Ibidem*, nr. 735, 21 septembrie 1934, p.6.

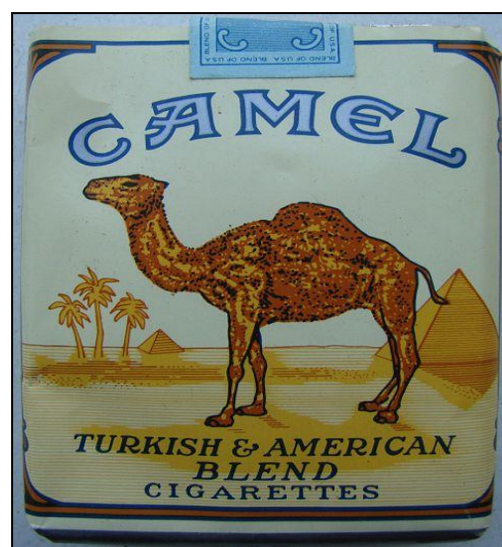


„Senzatia Aradului! s-a deschis noul magazin „TEXTIL CENTRAL” ȘTEFAN NEMETH Atrag atenția on. mele clientele de a vizita noul magazin și galantarele – fără obligațiune – înainte de a-și procura cele necesare. *Mențin și pe mai departe prețurile efine! Mare asortiment în următoarele mărfuri:* Stofe de dame și bărbatești, mătase, pânză, damasc, albituri pentru masă, linjerie pentru doamne și bărbați și toate articolele lavabile. *Săptămâna se deschide extrem de eficientă!*”<sup>32</sup>

Reclama la sandalele „Sahara” este complexă în comparație cu celelalte reclame analizate mai sus. În reclamă apare imaginea cămilei în deșert, la fel ca și în cazul reclamei mai noi de la țigările „Camel”. Pachetele de țigări „Camel” folosesc imaginea unei cămile în deșert alături de piramide și de palmieri în fundal. În cazul sandalelor, cămila semnifică rezistența în timp (durabilitatea), iar în ceea ce privește țigările, simbolizează plăcerea de durată (sloganul actual *Long tasting flavor*).

„Ultima noutate sandalele „Sahara” patent mondial la tel. 275-300-325 De vânzare în principalele magazine de încălțăminte.”<sup>33</sup>

Ca



dimensiuni, toate reclamele sunt foarte mici, asemănătoare cu anunțurile de mică publicitate de azi. Textul era important, fiind parcurs cu același corp de literă ca al celorlalte articole. Evoluând, astăzi textul reclamei s-a schimbat, mărindu-se grafic, colorându-se, căpătând tot felul de alte „artificii” grafice: rastere, fonduri negative, cadre diverse, corpuri de literă complexe etc.

În concluzie, mesajele publicitare ale anului 1934 scot în evidență comerțul prosper

<sup>32</sup> Ibidem, nr. 589, 12 martie 1934, p.5.

<sup>33</sup> Ibidem, nr. 648, 31 mai 1934, p.5.



existent în acele timpuri, cele mai multe aducând în prim-plan ateliere de croitorie sau magazine unde se comercializează stofe, îmbrăcăminte (costume, pălării, poșete), cizmării, obiecte de uz caznic și, nu în ultimul rând restaurante sau cofetării.

Reclamele analizate pot fi privite ca o oglindă a epocii în care au fost concepute, un barometru al societății arădene, al aspirațiilor ei. O felie de viață de odinioară.

## TRANSCULTURAL CLINICAL COMPETENCES TRAINING IN THE CONTEMPORARY ROMANIAN MEDICAL SCHOOL

Gabriela-Mariana Luca

Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeș" University of Timișoara

*Abstract: It is expected that the number of migrant citizens will rise from 200 million, at the present date, to approximately one billion closer to the year 2050, and this will mostly be due to the massive climatic changes which will distress the existence of many populations from across the globe (Althause et al, 2010: 10 (5), 79).*

*In this context, medical care, highly qualified, focused on the patient, places us in the way of some very special situations, asking of the modern medic a quick adaptation to unexpected scenarios, which originate, parallel with the pathological challenge, from the sensitive area of cultural differences.*

*Many contemporary specialists are trained in universities abroad and accumulate, with the language, elements of culture and civilization, combined in a diverse experience, depending on the individuals met: colleagues, professors, collaborators and patients.*

*The University of Medicine and Pharmacy "Victor Babeș" from Timișoara has students from more than 50 countries.*

*Our paper analyses the necessity of forming transcultural clinical competences (CCT), through the assisted development of interactive capacities (from reflection over the self to narrative empathy) on a group of 22 Romanian and foreign students, participants of a narrative medicine workshop, built after the model of J. R. Betancourt, referring to the stages of communication and the health of the patient, and "narrative evidence based medicine" (NEBM), as defined by Rita Charon.*

*Keywords: transcultural clinical competence, narrative empathy*

### I. Scena I – Cadrul I (într-o avalanșă de cuvinte)

Prezentul pe care îl traversăm, segment perisabil de Antropocen, guvernat de secularism, în miezul globalizării la care toți suntem supuși, ne învață că îngrijirea medicală, înalt calificată, este centrată pe pacient (Silverman, 1988) și ne reamintește tuturor că ar trebui să redescoperim arta conversației, iar practicianului din domeniul sănătății îi solicită o adaptare rapidă la situații neașteptate, expandate, în paralel cu provocarea patologică, în sensibilități individuale și diferențe culturale.

Travesând acest paradox, o epocă a comunicării în care partenerii angajați în varii dialoguri profesionale (și nu numai) aproape că nu-și mai vorbesc - clasic, dar mută inteligent pe imensa tablă socială de șah: limbaje aplicate și coduri (de programare, de marketing, juridice, financiare, medicale...), omul se regăsește tot mai singur și mai (de)neînțeleș.

Arta medicală și arta discursului sunt rechemate sub luminile rampei. Rolurile sunt distribuite în funcție de necesități, tehnici, abilități, competențe, complianțe ș.a.m.d.. Se construiesc scenarii, se proiectează strategii, se implementează soluții, se așteaptă feedback-uri, se trasează curbe, se interpretează statistici...

## II. Scena II - Actul medical și competența clinică transculturală (CCT)

În aceste condiții, o disciplină nouă, a cărei necesitate este de necontestat în peisajul medical actual, s-a impus în programul studenților mediciști din Statele Unite și Europa de Vest: formarea competențelor clinice transculturale (CCT).

În România, orice demers în câmpul comunicării profesionale îmbracă haina incomodă a pionieratului. Este un proces și presupune, în primul rând, conștientizarea importanței fenomenului, delimitarea spațiului de implementare, inițierea (gest, limbaj, edificare) în domeniu și formarea celor care îl vor dezvolta cu adevărat prin practică, acumulând experiență.

CCT, potrivit lui Domenig (2004), constă în capacitatea de a percepe și de a înțelege indivizii în funcție de societatea în care au apărut și au trăit, contextul lor individual și de a acționa într-un mod specific fiecărei situații în parte. Adevărații profesioniști știu cum să-și gestioneze prejudecățile, să intuiască perspectiva celuilalt și să stabilească linii de comunicare, capabile să țină efecte terapeutice pozitive.

Cercetătorii sunt de părere că există trei piloni pe care se sprijină capacitățile interactive:

1. reflexia asupra sinelui,
2. știința de a reacționa în context și experiența personală,
3. empatia narativă.

Aceștia pot fi consolidați doar dacă personalul medical este pregătit să-i accepte și să-i modeleze. Ceea ce presupune că fiecare profesionist în parte, indiferent de poziția pe care o ocupă în cadrul unui sistem de sănătate (de la portar, birou de primire, brancardier și tot așa, până la manager) este pregătit să capete o astfel de instruire.

Reflexia asupra sinelui implică o excelentă cunoaștere a propriei vieți, a sistemului social în care a apărut, a modului în care concetățenii răspund întrebărilor fundamentale cum ar fi viața și moartea, sănătatea și boala, înțelegerea profundă a faptului că toate aceste elemente sunt determinante în alegerile pe care indivizii le fac în lupta pentru supraviețuire. Am descris astfel condiția *sine qua non* prin care un profesionist din domeniul sănătății se poate apleca asupra problemelor și nevoilor unui pacient provenit dintr-o altă realitate culturală. Doar înțelegându-se profund pe sine și respectând propriile valori culturale se va putea apleca nepărtinitor asupra pacientului imigrant.

Experiența personală consolidează empatia și compasiunea. Mai mult, redescoperă și valorizează aptitudinile narrative, construiește discurs, contribuie pozitiv la actul terapeutic, generând încredere. Așadar, empatia narativă se referă tocmai la atitudinea valorizantă și respectuoasă față de migranți, eliminarea prejudecăților, ideilor rasiste, actelor discriminante, conduce povestea în centrul actului de îngrijire, în miezul tratamentului, urmărind dubla eficiență a procesului terapeutic prin: medicație și cuvânt, dând pacientului ocazia să povestească și să se povestească.

În România de astăzi, diversitatea socio-culturală și lingvistică tot mai mare reprezintă o provocare majoră și pentru sistemul de sănătate. Când pacienții și medicii aparțin unor culturi diferite (țară, limbă, stil de comunicare, cunoștințe referitoare la organizarea și funcționarea sistemului de sănătate etc.) pot apărea probleme serioase legate de stabilirea unui sistem diagnostic, trasarea unei conduite terapeutice și respectarea acesteia. Frecvența și dificultățile întâmpinate de medicul ce trebuie să gestioneze o astfel de relație terapeutică nu sunt cunoscute suficient și sistematizate.

Nu este nici un secret faptul că foarte mulți absolvenți ai facultăților de medicină lucrează deja sau își doresc să lucreze în străinătate, că sistemul medical românesc suferă

profund și din această cauză<sup>1</sup>. Numărul pacienților a crescut exponențial, la fel și timpul personalului medical înghițit de activități administrative: ”Prea multe hârtii, sisteme de operare scumpe și ineficiente, prea puțin timp pentru pacienți!”<sup>2</sup>

Schimbând unghiul, precizăm că în UMFT VB învață studenți din peste 50 de țări. Modalitatea în care aceștia intră în contact cu primii pacienți în timpul stagiilor, exercițiul medical și lingvistic pe care îl desfășoară simultan, elemente ce presupun punerea în relație a unui număr important de indicatori profesionali, obligatorii în exercițiul comunicării, compun o situație insuficient analizată până în prezent.

Așa s-a născut ideea unui seminar care a generat mai multe teme de cercetare, printre care și aceea a unei lucrări de licență de antropologie medicală<sup>3</sup>. Autorul este un student grec, care a petrecut șase ani în România, la Timișoara, înscriindu-se el însuși într-o dublă paradigmă: cercetător și subiect de cercetare deopotrivă. Experiența sa este cu atât mai interesantă cu cât multiculturalismul i-a oferit două coordonate majore. Pe de o parte, adaptarea la un oraș exemplu din punctul de vedere al convivialității (în Timișoara trăiesc în bună înțelegere cetățeni care provin din cel puțin 26 de etnii) și universitatea de medicină care are studenți din toate colțurile lumii.

Formarea competențelor transculturale presupune o foarte bună pregătire transdisciplinară:

- modelarea aptitudinilor de comunicare,
- bune cunoștințe de antropologie culturală, cu un accent pe istoria credințelor și a ideilor religioase pentru a putea înțelege omul în toată diversitatea sa culturală și, implicit, a atitudinii sale în fața bolii și a sistemului de sănătate de tip occidental (cel în care este format tânărul medic în Universitatea de Medicină și Farmacie ”Victor Babeș” din Timișoara),
- cultivarea toleranței, a compasiunii,
- o foarte bună pregătire în domeniul profesional,
- buna cunoaștere a diverselor sisteme de sănătate.

Grupul de lucru a adunat 22 de studenți români (15) și străini (șapte: trei greci, un sârb, un sirian, un italian, un german) pentru a putea păstra proporțiile pentru scenariul medic străin de mediul cultural în care profesează și diversitate confesională (ortodox, catolic, musulman, mozaic, neoprotestant).

S-a lucrat pe chestionar (46 de întrebări) și pe interviu direct. Chestionarul a fost gândit astfel încât să acopere cinci niveluri de informații:

- a. informații generale despre respondent,
- b. întrebări referitoare la practica medicală,
- c. aspecte referitoare la o îngrijire medicală de foarte bună calitate a unui pacient diferit d.p.d.v. cultural față de medicul care îl tratează,
- d. chestiuni dificile în relația medic – pacient (provenit dintr-o altă cultură) – răspunsul profesionistului din domeniul sănătății,
- e. autoevaluarea nivelului de competență.

Chestionarul a fost completat în prezența cercetătorului. Rezultatele au fost seminarizate, discuțiile fiind, în fapt, cele care interesează lucrarea de față.

### III. În rol principal, medicul

<sup>1</sup>[https://www.dcnews.ro/cifre-incredibile-ca-i-medici-au-plecat-din-ara-in-ultimii-15-ani-exclusiv\\_500964.html](https://www.dcnews.ro/cifre-incredibile-ca-i-medici-au-plecat-din-ara-in-ultimii-15-ani-exclusiv_500964.html)

<sup>2</sup> M.N., 49 de ani, medic de familie

<sup>3</sup> ”Formarea competențelor clinice transculturale”, autor Alexandros Saltaouros.

Dezbaterile care au însoțit fiecare problemă ridicată au permis portretizarea tânărului viitor medic și o prioritizare a identificării soluțiilor pentru acoperirea hiatusurilor din comunicarea academică, în procesul de formare, precum și importanța pe care o au disciplinele umaniste în modelarea medicului contemporan.

1/3 dintre participanți consideră timpul acordat pacienților factorul numărul unu în reușita terapeutică. Majoritatea l-au recunoscut ca important, dar nu crucial.

Jumătate din membrii grupului sunt de părere că experiența clinică poate permite adaptarea la orice situație profesională și grăbește factorul decizional în momente de criză.

2/3 au subliniat faptul că medicul ar trebui să aibă noțiuni de medicină neconvențională, pentru că acestea ar putea fi de un real folos în relația cu pacientul, în captarea și consolidarea încrederii și în explicarea, de fapt, "pe înțeles" a terapiei convenționale pe care o aplică. Menționăm că niciunul dintre membrii grupului nu a beneficiat personal de vreun tratament alternativ sau complementar. Se consideră importantă informația referitoare la acest gen de terapii doar din punctul de vedere al comunicării eficiente cu pacientul: "Am citit și am și văzut unele lucruri. Aș vrea să știu cam tot ce au gândit oamenii despre boală și despre vindecare. Îmi place să călătoresc și să cunosc oameni. Știu cât este de important să înțelegi realitatea celor cu care intri în contact. Am fost în multe situații ciudate. În Vietnam, un prieten m-a invitat la masă. Se servea carne de câine. Până la urmă e vorba despre autocunoaștere, cam cât îți poți împinge limitele..."<sup>4</sup>

De asemenea, au fost considerați factori determinanți în relația medic-pacient: o foarte bună cultură generală a medicului, atenția deosebită acordată cunoașterii prealabile nu doar a condiției patologice și conduitei terapeutice a pacientului pe care îl are în grijă, dar și a contextului familial și psihologic al acestuia, orientarea sa religioasă, condițiile în care un pacient migrant și-a părăsit țara, folosirea unei limbi comune în comunicare și gradul de alfabetizare al pacientului.

Referitor la îngrijirea medicală de foarte bună calitate a unui pacient diferit d.p.d.v. cultural față de medicul care îl tratează, răspunsurile au conturat un doctor calm, stăpân pe timpul său, care să se adapteze ritmului pacientului, să aibă capacitatea de a trasa un spațiu discursiv în care bolnavul să se simtă în siguranță și să-și reechilibreze confortul psihologic, gata "să se povestească", să-și deschidă straturile intime ale ființei, atingând zone pe care nici măcar nu le bănuia despre sine. De asemenea, același medic ar trebui să aibă un portofoliu de cazuri care să-i permită profunda responsabilizare și maturizare în profesie. Aici se poate aprecia, la justa valoare, importanța *funcțiilor narative* (Lieblich et al., 2006) care se referă, de fapt, la contextele sociale și culturale ale poveștii terapeutice.

Interesant este faptul că medicul tânăr este tot mai apreciat de pacienții de toate vârstele. Tinerii i se destăinuie mai ușor, vârstnicii îl privesc cu duioșia părintelui sau a bunicului (atuul vârstei pacientului asupra profesionistului care domină prin cunoaștere) ce are încredere în cel ce "e interesat, acum învață, nu s-a săturat de muncă"<sup>5</sup> și care nu vorbește "pășărească" cu oamenii. Este de remarcat distincția: oamenii-pacienți și doctorii. Chiar dacă nu mai sunt considerați de natură divină, medicilor li se recunoaște în continuare (de către pacienții în vârstă, adesea) apartenența statutară la un grup ermetic și greu abordabil de "noi, oameni".

Chestiunile dificile în relația medic – pacient (provenit dintr-o altă cultură) – răspunsul profesionistului din domeniul sănătății, au completat acest portret.

Când pacientul se împotrivește din motive religioase unuia sau mai multor protocoale sau tehnici medicale (transfuzia de sânge, intervenția chirurgicală, transplantul de organe, avortul etc.), situațiile pot fi foarte greu de gestionat, ceea ce i-a condus pe tinerii noștri

<sup>4</sup> L.M., 24 de ani, student la medicină, Germania

<sup>5</sup> I.P. 78 de ani, bărbat, cardiac cu vechi antecedente



colegi la concluzia că, fiind imposibil de intervenit cu argumente logice, dacă pacientul refuză tratamentul, singura soluție rămâne abandonarea conduitei terapeutice propuse.

Dacă la aceasta se adaugă și cunoașterea insuficientă a limbii de comunicare, obținem o situație antropologică clasică: incompatibilitatea dintre grupuri, redefinirea identităților, rolul limbii în articularea dihotomiei: *om* și *mut* (străinul).

Aceasta este și coordonata cea mai sensibilă care impune identificarea unor metode de restabilire a comunicării și, de aici, necesitatea imperioasă a dezvoltării competențelor clinice transculturale.

Medicul contemporan conștient de rolul social al profesiei sale și de valoarea intrinsecă a acesteia, continuă misiunea statutar intelectuală, moștenită de generații, a nobilei arte medicale: este poliglot, are o impresionantă informație culturală, este un profesionist de primă mână.

Toți participanții la grup au ținut să sublinieze, imaginând scenarii și schimbând roluri și situații că interesul pentru profesie începe cu interesul pentru cunoașterea propriei persoane, a multor elemente din marea cultură universală, a principalelor religii și a relației pe care acestea o au cu practica medicală contemporană și, mai cu seama, în redescoperirea condiției mitologice a fiecărui individ și le-au însumat într-un singur cuvânt: respect. Medicul desăvârșit este cel care ”vorbește așa de frumos cu oamenii!”<sup>6</sup>

Tocmai de aceea, s-a insistat pe faptul că, în primul rând, prejudecățile medicului ar putea face dificilă relația cu pacientul. Solicitarea unui bolnav de a fi tratat de un medic femeie, respectiv bărbat, în funcție de natura bolii și de credința pacientului, a fost considerată o problemă extrem de serioasă pentru care ar trebui să existe soluție în orice tip de clinică.

Medicina contemporană este, sau cel puțin ar trebui să fie, și în școala românească de profil, o sumă a principiilor *medicinii bazată pe dovezi: Evidence-based medicine – EBM* (Suzanne Fletcher și David Sackett) adusă la un numitor comun cu *medicina bazată pe dovezi narrative: narrative evidence based medicine – NEBM* (Rita Charon), o ecuație care pune în relație *corpul, mintea și sufletul: Soul Mind Body Medicine – SMBM* (Zhi Gang Sha).

Ultima parte a aplicației, cea referitoare la autoevaluarea competenței, aduce noi trăsături portretului generat de acest seminar.

Două treimi dintre participanți s-au declarat foarte siguri pe abilitatea lor de a iniția și conduce o anamneză până la obținerea diagnosticului, pe baza durerilor descrise de pacient, indiferent de sistemul cultural din care acesta din urmă ar proveni. Toți se simt pregătiți să evalueze psihosocial un pacient. Aici, o notă bună este adusă disciplinelor umaniste din curriculum care permit dezvoltarea acestui tip de competențe: psihologie, medicină socială, antropologie culturală, limbi moderne aplicate, comunicare.

Problemele identificate țin de comunicarea diagnosticului și a conduitei terapeutice. Jumătate dintre respondenți (toți studenți în an terminal) nu se simt convinși că ar ști cum să transmită pe înțelesul pacientului afecțiunea de care suferă și modul în care ar trebui să participe la propriul proces de vindecare și tot atâtia cred că nu ar ști cum să procedeze atunci când au de dat o veste proastă pacientului sau familiei acestuia (în ciuda seminariilor organizate pe această temă, foarte apreciate, dar considerate insuficiente). S-a solicitat exersarea supravegheată a acestor practici pe toată durata studiilor medicale. De asemenea, pentru că aproape două treimi dintre respondenți nu știu ce ar trebui făcut atunci când pacientul ar trebui orientat către alte servicii sociale și medicale, s-a solicitat o instruire și în acest sens. Este foarte adevărat că se fac seminarii și întâlniri tematice, dar e mult prea puțin în comparație cu importanța pe care acestea o au în succesul terapeutic și în cristalizarea timpurie a personalității profesionale.

<sup>6</sup> R.J., 24 de ani, studentă la medicină, Siria

#### IV. Act final

Formarea competențelor transculturale ale viitorului medic este, cu siguranță, un proces foarte complex. Ca orice proces, acesta nu se poate de la o zi la alta. Presupune o formare de lungă durată care începe încă din primul an de facultate și durează toată viața.

O atenție deosebită trebuie acordată permanent completării cunoștințelor de cultură generală ale medicului, buna înțelegere a diverselor sisteme de gândire și a normelor generale impuse de diversele credințe și curente religioase. În prezent, ignorarea informațiilor venite din această zonă pot crea blocaje în comunicare și chiar tensiuni inutile.

Un rol important într-o astfel de formare îl au comunitățile universitare internaționale. Atunci când studenții mediciști se formează alături de colegi de pe toate continentele, înțelegerea omului și a caracterului său cultural este rapidă și profundă, creează spațiu discursiv: înțelegere, compasiune, empatie.

Dezvoltarea competențelor în comunicare este o condiție esențială în stabilirea unui dialog terapeutic eficient, iar pregătirea studentului medicinist în această direcție ar trebui reconsiderată și făcută cu mare responsabilitate, pentru că este factor determinant în orice act terapeutic de succes.

#### BIBLIOGRAPHY

1. Alonso, Y. „The biopsychosocial model in medical research: the evolution of the health concept over the last two decades”. *Patient education and Counselling*, 53, 239-244 -Ong, L.M.L., 2004
2. Birkenbihl, Vera, „Antrenamentul comunicării sau arta de a ne înțelege”, GemmaPress
3. Haes, J.C.J.M., Hoos, A.M., Lammes, F.B. „Doctor-Patient communication: a review of the literature” *Soc.Sci.Med.*, 40, 7, 903-918, 1995
4. Haq, C., Steele, D.J., Marchand, L., Seibert, C., Brody, D. „Integrating the art and science of Medical Practice: Innovations in Teaching Medical Communication Skills”. (*Fam Med*, 36, January suppl., S43-S50, 2004
5. Hazelton, Lara, „I Check My Emotions the Way You Might Check a Pulse . . .” *Stories of Women Doctors*, in *Storytelling, Self, Society: An Interdisciplinary Journal of Storytelling Studies*, 6:2, 132-144, 2010
6. Lieblich, Amia, *Cercetarea narativă. Citire, analiză și interpretare*
7. Luca, Gabriela-Mariana. ““Pathos and iatros”: initiation in narrative medicine.” *Journal of Romanian Literary Studies* 08 (2016): 71-78.
8. Ong, L.M.L., De Haes, J.C.J.M., Hoos, A.M., Lammes, F.B. Doctor-„Patient communication: a review of the literature”, *Soc.Sci.Med.*, 40, 7, 903-918, 1995
9. Precht, David Richard, 2012, *Cine sunt eu? O călătorie prin mintea ta*, Litera
9. Sanson-Fisher, R.W., Fairbairn, S., Maguire, P. „Teaching skills in communication to medical students-a critical review of the methodology”, *Medical Education*, 15, 33-37, 1981.

## AT THE BEGINNINGS OF THE CHILDREN'S LITERATURE: ORBIS PICTUS OR ABOUT THE FIRST ILLUSTRATED ENCYCLOPEDIA FOR CHILDREN IN THE HISTORY OF LITERATURE

Mircea Breaz

Assoc. Prof., PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

*Abstract. At the beginnings of the children's literature: Orbis pictus or about the first illustrated encyclopedia for children in the history of literature. Our paper refers to the book's importance for the systemic understanding of Jan Amos Comenius's thinking and for the children's literature history. The book is relevant mostly for the use of the natural method and for the correspondence between the verbal code and the visual code in reading the sensible world. In this respect, it is appreciated the priority that the scholar gave to his linguistic and didactic works. Orbis pictus reveals to us the reversed approach of these works. Therefore it is revealed that the encyclopedia Orbis pictus was meant to serve as an introduction, in other words as a first stage necessary for an upcoming review of the other works that follow the natural method established by Comenius. In this investigation is emphasized the hybrid character and the multifunctional primacy of the work written by the Czech scholar: first illustrated book for children, first illustrated textbook for children, first model for the modern school textbooks, first illustrated school encyclopedia, breviary of the entire world and of the whole language.*

*Keywords: children literature, illustrated encyclopedia for children, multifunctional primacy, natural method, linguistic and didactic works.*

Apariția, pentru prima dată în limba română, a enciclopediei ilustrate pentru copii *Orbis sensualium pictus/ Lumea sensibilă în imagini* de Jan Amos Comenius (2016), o lucrare capitală pentru înțelegerea sistemică a gândirii comeniene, este un eveniment editorial de răsunet în peisajul publicistic contemporan: „Apărută până acum în traduceri fragmentare, dar mereu citată, ea apare în sfârșit, într-o ediție integrală, elegantă din punct de vedere grafic și impunătoare din punct de vedere științific, cu un aparat critic exemplar alcătuit.” (Buzași, 2016: 48). Presupunând influența acestei cărți de învățătură asupra operei corifeilor Școlii Ardelene, Ion Buzași a remarcat de asemenea transferul de metodă dinspre lucrarea savantului ceh înspre creația ilumiștilor noștri: „Reprezentanții Școlii Ardelene (care cred că au cunoscut această operă a lui Comenius, pentru că aromânul Mihai Boiagi a încercat o traducere a ei) vor adopta această metodă catehetică sau a dialogului în operele lor lingvistice: Samuil Micu și Gheorghe Șincai în *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae* (1780) și Petru Maior, într-o lucrare cu un titlu mai evident asemănător, în *Dialog pentru începutul limbii române între nepot și unchi*.” (Buzași, 2016: 47). Aceeași influență este recunoscută și în lucrarea pedagogului blăjean Toma Cocișiu: „Lucrarea sa *Școala activă creștină* are la bază structura și ideile manualului lui Comenius.” (Buzași, 2016: 48). „Risipa de erudiție” făcută de editoare îi amintește lui Vistian Goia (2016: 7) de cărțurari ca Dan Simonescu, Nicolae Cartojan sau Perpessiciu, în vreme ce, mai însuflețită, dar și mai aplicată, Gabriela Chiciudean (2016: 17) întâmpină ceremonios această izbândă culturală: „În general, munca traducătorului unei cărți rămâne în umbră. Și cum în cazul de față este vorba de două monumente culturale, personalitatea marcantă a lui Comenius și cartea sa,

*Orbis pictus*, tradusă pentru prima oară în limba română, se cuvine să facem o reverență în fața Marceliei Ciortea, care, iată, după aproape 6 ani de cercetări, ne prilejuiește bucuria de a avea primul manual ilustrat pentru copii din istoria literaturii.” Același ton entuziast poate fi recunoscut și în prezentarea de pe blogul lui Liviu Antonesei (2016), care salută colegial reușita demersului savant al traducătoarei: „Ultima ispravă cărturărească a Marceliei Ciortea a reunit mai multe din domeniile sale de excelență – limba latină, cea de la sfârșitul Evului Mediu mai precis, istoria ideilor educative și filosofice, pedagogia, didactica etc. Mă refer la ediția *pre rumânește tocmită* a lucrării marelui cărturar Jan Amos Comenius, *Orbis Sensualium Pictus/ Lumea sensibilă în imagini*, primul manual ilustrat pentru copii, care vreme de două sute de ani a cunoscut multe zeci de ediții în toate țările lumii occidentale, ajungând și în Transilvania.”

Despre importanța publicării la noi a acestui adevărat monument de gândire lingvistică și pedagogică s-a scris așadar mult și bine (Antonesei, 2016; Buzăși, 2016; Chiciudean, 2016; Fărcaș, 2016; Goia, 2016 ș.a.), așa încât în această cronică târzie nu vom face decât să evidențiem o dată în plus anvergura și temeritatea întreprinderii intelectuale a autoarei acestei ediții de excepție. Pentru aceasta, era – credem – indispensabil ca însuși titlul volumului, așa cum acesta a fost stabilit de către traducătoarea cărții și cum apare pe pagina de titlu, să fie reprodus aici complet, dacă nu pentru farmecul său erudit, atunci pentru că expresia sa finală traduce rigoarea unor opțiuni lingvistice îndelung cântărite: *ORBIS SENSUALIUM PICTUS, BILINGVIS, Hoc est: Omnium fundamentalium in mundo rerum & in vita actionum PICTURA ET NOMENCLATURA. Latina & Valachica/ LUMEA SENSIBILĂ ÎN IMAGINI, BILINGVĂ, Adică PREZENTAREA ȘI DENUMIREA tuturor lucrurilor fundamentale din lume și a tuturor acțiunilor din viață. Latină și română. Ca atare, plăcerea filologică a reproducerii integrale a titlului propus nu va fi cu nimic diminuată de recomandările de prudență în traducere la care, pe urmele lui Iosif Antohi (1958), vor trimite, în ceea ce urmează, comentariile îngrijitoarei ediției. Dimpotrivă, această plăcere va spori, devreme ce, dovedindu-se dublată de necesitate, ea va însemna, în ce ne privește, o reacție de mulțumire față de discernământul dovedit finalmente de către editoare. Marcela Ciortea ne îndreaptă mai întâi atenția interpretativă asupra ambiguității din jocul de cuvinte presupus de enigmatica desemnare alternativă a aceleiași realități lingvistice, în cadrul enunțului-titlu, prin doi termeni diferiți (*pictus* și *pictura*), designare pe care traducătoarea o va corela cu sensurile pe care le actualizează contextual utilizarea lui *omnis* (tot, toată; tot felul de) și *totus* (întreg). Amintind apoi formația teologică a autorului, editoarea va găsi subtile rațiuni hermeneutice pentru libertatea determinativă presupusă de traducerea perechii de termeni în discuție (*pictus* și *pictura*), apreciind că jocul sinonimic din titlu este unul intențional. Aceasta o îndreptățește să gloseze curajos, avansând teoretic atât posibilitatea de traducere prin determinare nedefinită („*O plăsmuire a lumii lucrurilor percepute prin simțuri*”) (s.n.), cât și alternativa unei variante de traducere prin determinare definită a substantivului *pictus* din titlu: „*Deșertăciunea lumii lucrurilor percepute prin simțuri*” (s.n.): „Noi nu putem spune, acum, în mod cert, dacă savantul ceh va fi avut sau nu în minte cele avansate de noi mai sus. Dar susținem în mod ferm, pe baza argumentelor lingvistice enunțate, că teoria noastră, chiar dacă nu este reală, cu siguranță nu este greșită” [p. XL (*Studiu introductiv*)].*

*Orbis sensualium pictus/ Lumea sensibilă în imagini* conține 150 de capitole (titluri), însoțite de o *Invitație* (incluzând un alfabet ilustrat) și de o *Încheiere*, din care reținem îndemnul final la erudiție, înțelepciune și credință: „Acum continuă și citește cu atenție alte cărți bune, ca să te faci învățat, înțelept și pios” [p. 356 (*Încheiere*)]. Textul bilingv al acestei „cărți de învățătură” este precedat în volum de șase secțiuni introductive (*Cuvânt înainte/ prefață; Studiu introductiv; Tabel cronologic; Mulțumiri; Bibliografie; Notă asupra ediției*)

și este urmat de o secțiune finală (*Ilustrații*), care cuprinde reproduceri ale unor lucrări de artă plastică reprezentând personalități politice și culturale (Cardinalul Richelieu, protectorii lui Comenius din Suedia și Transilvania, Comenius însuși), precum și 18 imagini după copertele sau paginile de titlu ale unor ediții rare din *Orbis pictus*.

Evocarea personalității enciclopedice a lui Jan Amos Comenius (1592-1670), în principalele sale dimensiuni (pedagog, teolog, filolog, filosof, gânditor politic pre-iluminist), precum și reconstituirea unui istoric al cercetării edițiilor comeniene din *Orbis pictus* sunt căile prin care semnatarul cuvântului înainte (Eva Mârza, *Jan Amos Komenský – Învățătorul popoarelor*) relevă dificultatea și valoarea demersului documentar și editorial al autoarei acestei remarcabile ediții: „Opera de restituire a acestei scrieri comeniene pentru spațiul românesc se bazează pe cercetările bibliologice mai vechi și mai noi existente. Marcela Ciortează propune în primul rând un studiu -, bazându-se și pe cercetările antecesorilor. Accesibilitatea redusă a exemplarelor diferitelor ediții i-a permis autoarei doar anumite analogii din edițiile secolului al XVII-lea și până la cel de al XIX-lea (Londra, Nürnberg, New York, Hradec Králové). Din păcate, edițiile transilvănene de la începutul secolului al XVIII-lea de la Brașov (1703) și Sibiu (1738) nu sunt ilustrate, situație pe care o constatăm și la alte ediții europene. Identificarea unei ediții mai vechi de la Brașov (1675), coroborată cu cea de la Nürnberg (1746), a permis prezentarea selectivă a imaginilor din *Orbis pictus*. Volumul de față a rezultat din valorificarea textului sibian (1738) completat cu imaginile ediției de la Brașov (1675)” [p. VII (*Cuvânt înainte*)].

Prezentarea principalelor repere ale operei unuia dintre cei mai mari umaniști ai secolului al XVII-lea, deschizător de drumuri în educație și didactică (*Didactica magna, Schola ludus*), este contextul în care, tot în cuvântul înainte al cărții, sunt subliniate meritele și actualitatea temei volumului *Orbis pictus*. Importanța apariției – întâia oară la noi – a acestui model al manualelor școlare moderne este relevată în contextul celorlalte lucrări scrise de Comenius care au fost publicate până acum în România, între care: *Arta didactică* (1975), *Pampaedia* (1977) și *Labirintul lumii și raiul inimii* (2013). În această ordine de idei, sunt trecute în revistă dominantele teoretice și praxiologice ale sistemului comenian: conceptul de educație universală, potrivit căruia îmbunătățirea sistematică a cunoștințelor contribuie la schimbarea condițiilor de viață; principiul inductiv în construirea educației; principiul după care învățarea în limba maternă devansează învățarea în limba nematernă sau în limbă străină (limba latină); metoda de învățare prin joacă și nu în ultimul rând importanța lecturii iconice pentru perceperea și reținerea cunoștințelor.

Registrul concesiv al celor două concluzii generale de la sfârșitul prefeței atestă o dată în plus importanța prezentei ediții. Astfel, se observă în final, chiar dacă opera pedagogică a lui Comenius se resimte de efectele curenților ideologice ale timpului, valoarea lucrărilor sale didactice a fost confirmată și în posteritate: „Manualul s-a folosit în școlile europene, dar valoarea sa pedagogică l-a recomandat în întreaga lume. *Schola ludus* – învățare prin joacă a fost filosofia metodei pedagogice introduse de Komenský ca metodă educativă destinată copiilor” [p. VIII (*Cuvânt înainte*)]. Se apreciază de asemenea în încheiere că, întrucât se înscrie într-un curent de interes constant față de moștenirea gândirii comeniene, iluminată spiritual de teoria pansofică, însăși apariția acestei ediții din *Orbis pictus* validează din nou sensul prim și ultim al activității creatoare a lui Comenius, care a constat într-o vastă operă de „reformare a societății prin educație”. [p. VIII (*Cuvânt înainte*)].

Concluzia cuvântului înainte se regăsește și în premisa studiului introductiv, unde universitara Marcela Ciortează, reputată latinistă, pornește de la constatarea că, în ultimul timp, opera lui Comenius revine în atenția cercetătorilor, chiar dacă mai mult în latura ei pedagogică, decât în cea lingvistică, adică exact invers decât și-a focalizat interesul asupra propriei opere Comenius însuși: „Azi îl cunoaștem pe Comenius drept părintele pedagogiei



moderne, însă, la noi, puțină lume știe sau își aduce aminte că, de fapt, marea lui operă didactică s-a născut odată cu intenția de a-i ajuta pe elevi să învețe mai ușor limba latină și limbile vernaculare, iar pe acest deziderat s-a consolidat, în timp, geniala sa teorie” [p. XVII (*Studiu introductiv*)]. Ulterior, autoarea va relua această incitantă observație, indicând rațiunea obiectivă pentru care nu *Didactica magna* (1657), ci *Poarta deschisă a limbilor* (*Janua linguarum reserata*, 1631) a fost lucrarea care i-a adus lui Comenius „o fulgerătoare celebritate” internațională. Explicație ține în primul rând de faptul că lucrarea de lingvistică a fost tipărită și a circulat cu mult înaintea celei de didactică: „Cu toate că lucrul la *Didactica magna* începuse încă din 1623 și, la momentul apariției *Januae*, versiunea în limba cehă (*Česká didaktika*) era aproape încheiată, aceasta a circulat vreme de mai multe decenii în manuscris, apoi s-a pierdut pentru a fi regăsită la Leszno, pe la mijlocul veacului al XIX-lea. Versiunea în limba latină, realizată pe parcursul anului 1638, avea să vadă lumina tiparului abia în anul 1657, când apare la Amsterdam volumul Comenius, *Opera didactica omnia*. Prin urmare, deși cunoscută în cercurile interesate de problemele învățământului, nu *Didactica magna* i-a adus lui Comenius faima și consacrarea europeană, ci *Janua linguarum reserata* (...), adică *Poarta deschisă a limbilor*” [p. XX (*Studiu introductiv*)].

În prima secțiune a studiului introductiv, este urmărit parcursul vieții și al activității lui Comenius, așa cum acesta se regăsește în monografia lui Voicu Lăscuș (2009). Ce adaugă în chip fericit autoarea este verva beletristică a evocării, care, în bună tradiție călinesciană, are darul de a însufleți pe alocuri faptul biografic, manieră care se regăsește și în alte articole pe aceeași temă publicate anterior de către editoarea cărții (Ciortea, 2013: 361-372). Astfel, rând pe rând, avatarurile orfanului, ale refugiatului sau ale exilatului Comenius vor fi inspirat rememorate în excursul selectiv întreprins de către autoare, amintind și împrejurări care au marcat tragic viața zbuciumată a cărturarului. Calitatea literară a evocării este, credem, o valoare adăugată calității traducerii și a îngrijirii ediției, ceea ce recenziile mai atente ale cărții nu au întârziat să observe: „*Studiul introductiv* ce însoțește cartea lui Comenius nu doar că este extrem de documentat, dar este scris într-o manieră atrăgătoare, care dovedește realele calități, de ce nu, literare, ale traducătoarei, importante și necesare în astfel de întreprinderi. Îngrijitoarea ediției ne prezintă povestea vieții lui Comenius într-o manieră proprie, într-un text încheiat, care atrage spre lectură, genul acela de texte ce odată începute nu se mai pot lăsa din mână, și știe foarte bine, de asemenea, să uziteze instrumentarul necesar pentru realizarea acestui important volum.” (Chiciudean, 2016: 18).

În examinarea operei lui Comenius, este remarcată prioritatea acordată de către savant lucrărilor sale lingvistice (*Regulile unei gramatici mai ușoare*, *Poarta deschisă a limbilor*, *Poarta lucrurilor*, *Noua metodă a limbilor*), uneori în defavoarea activității sale pedagogice de reorganizare a învățământului din Regatul Suediei și din Principatul Transilvaniei. De altfel, atât cea dintâi, cât și cea din urmă operă a lui Comenius – *Regulile unei gramatici mai ușoare* (1616), respectiv *Spicuiri didactice* (1668) – intră tot în aria lucrărilor cu caracter lingvistic și didactic, constanta tematică a scrisului comenian. Cu toate acestea, „comoara” lui Comenius avea să se dovedească nu mult așteptatul său dicționar enciclopedic (*Poarta lucrurilor*), ci *Orbis sensualium pictus* sau *Lumea sensibilă în imagini*, „prima lucrare ilustrată de literatură pentru copii din istoria cunoscută până acum a literaturii” [p. XIV (*Studiu introductiv*)]. Apărută în 1658, la Nürnberg, în ediție bilingvă germană și latină, „*Orbis pictus* a avut un succes răsunător în epocă, devenind principalul manual pentru copii vreme de aproape două secole: Kant ar fi spus că nu cunoaște un manual mai bun și mai perfect decât *Orbis pictus*; Herder ar fi scris că *Orbis pictus* a fost o carte de căpătâi în copilăria sa. Împărăteasa Maria Tereza ar fi impus-o ca manual oficial în școlile din imperiu în secolul al XVIII-lea” [p. XV (*Studiu introductiv*)]. De aici angajarea dedicată a autoarei în misiunea de restituire integrală a acestei „comori” din patrimoniul cultural

universal: „De aceea credem că ar fi bine să mijlocim, pe cât ne stă în putere, apariția unei versiuni românești a «comorii» lui Comenius” [p. XV (*Studiu introductiv*)].

A doua secțiune a studiului introductiv analizează fundamentele sistemului de gândire comenian, pornind de la teoria *metodei naturale*: „Ce presupune ordinea instituită de Comenius? **Teorie, practică și uz**, adică fiecare lucru supus învățării să treacă prin trei etape absolut obligatorii: **I. tratarea teoretică** (mai exact, ce este acel lucru, prin ce este și felul în care este; **II. punerea în practică** (mai exact, cum se procedează spre a realiza unul la fel); **III. folosința** (mai exact, la ce servește a ști și a putea trata despre un lucru, pentru a putea prevedea corecta lui utilizare)” [p. XVI-XVII (*Studiu introductiv*)]. În consecință, explicitează îngrijitoarea ediției, cu trimitere la *Noua metodă a limbilor*, pentru ca învățătura să fie folositoare, ea trebuie să fie *rapidă, plăcută și temeinică* și să se bazeze pe *exemple*, recurgând la *reguli și aplicații*: „Iată configurată pas cu pas metoda naturală spre a ieși din labirintele scolastice: **teorie – practică – uz – exemple – reguli – aplicații – repede – plăcut – temeinic**” [p. XX (*Studiu introductiv*)].

Restrânsă la domeniul limbilor, observă în continuare Marcela Ciorrea, citând dintr-o altă lucrare a lui Comenius (*Ieșirea la loc deschis din labirintele scolastice*), *metoda naturală* presupune așadar *să știi, să acționezi și să vorbești*, fără a schimba ordinea naturală a acestor etape ale învățării, în care *știința* precedă *faptele* și *vorbele*, câtă vreme mai întâi trebuie învățată *mintea*, pentru a putea mobiliza apoi *mâinile* și în cele din urmă *limba*. Altfel spus, ordinea exploatării oricărei achiziții presupune înscrierea într-un traseu acțional-pragmatic care ordonează trei componente corelate: *a ști* (cunoștințe declarative: „*ce*” să faci) – *a face* (cunoștințe procedurale: „*cum*” să faci) – *a mobiliza*, inclusiv a te mobiliza discursiv (interlocutiv), prin raportare la context și la ceilalți (cunoștințe condiționale: „*când*” sau „*în funcție de ce/ cine*” să faci). Ajungem astfel la înțelegerea inteligenței înseși în termenii capacității de a exploata evolutiv cunoștințe declarative, procedurale și condiționale, ceea ce pentru subiectul cunoscător înseamnă să recurgă la strategii pertinente (cunoștințe procedurale), la momentul oportun (cunoștințe condiționale), mobilizând cunoștințele necesare (cunoștințe declarative). „Citim” așadar realitatea potrivit acestor categorii de cunoștințe, ele ne întemeiază reprezentările (în ordinea naturală evidențiată) și ne permit să înțelegem mai bine mediul în care trăim, să ne raportăm mai bine la noi înșine și la ceilalți, după cum conchide autoarea studiului, citând din același loc ca mai sus: „Este deci necesar ca știința să preceadă, adică spiritele trebuie luminate mai înainte de a li se cere vorbe sau fapte, iar dintre acestea două, în ordinea importanței lor, vine mai întâi acțiunea și pe urmă vorba, acțiunea fiind necesară atât în interes propriu cât și pentru cei din jur” [p. XVII (*Studiu introductiv*)].

După ce analizează lucrările care urmează metoda naturală instituită de Comenius (*Janua linguarum/ Poarta deschisă a limbilor*, 1631; *Vestibulum Januae linguarum/ Vestibulul porții deschise a limbilor*, 1633; *Orbis sensualium pictus/ Lumea sensibilă în imagini*, 1658), examinând în acest scop două unități de conținut comune celor trei lucrări, Marcela Ciorrea stabilește, credem, cea mai spectaculoasă concluzie a studiului întreprins. Cercetătoarea observă că ordinea publicării acestor lucrări, care a fost și aceea a demersului praxiologic întreprins de Comenius vreme de aproape trei decenii, s-a produs mereu în sens invers (de la complex spre simplu) față de aceea corect indicată în teorie (de la simplu la complex), potrivit principiului concentricității. De altfel, Comenius însuși va înțelege și îndrepta această eroare, restabilind, în cele din urmă, acordul dintre ordinea seriei de învățare pe care a postulat-o în teorie și ordinea practică revelată de experiența sa didactică: „Comenius avea să sesizeze această inadvertență după aproape trei decenii, prin propria-i experiență la catedră. Drumul de urmat, așadar, de la simplu la complex, este exact invers: mai întâi *Orbis pictus*, apoi *Vestibulum Januae linguarum* și abia în cele din urmă *Janua*

*linguarum*. Se învață **repede**, așadar, când conținuturile selectate sunt adaptate la nivelul copiilor, se învață **plăcut** când ei își pot reprezenta în practică, în natură, cunoștințele desprinse și se învață **temeinic** atunci când se clădește pas cu pas pe ceva ce s-a învățat anterior” [p. XXX (*Studiu introductiv*)].

În cea de-a treia și ultima secțiune a studiului introductiv, autoarea întreprinde o foarte subtilă analiză comparativă al principalelor diferențe dintre diferitele ediții ale *Orbis pictus*, fie la nivelul textului (structură, conținut, topică, sinonimie), fie în planul ilustrației acestui prim manual în imagini pentru copii. În ceea ce privește lectura iconică, analiza comparativă selectează, în vederea unui comentariu cronologic, material imagistic din cinci versiuni apărute în străinătate, pe care le raportează la cele două ediții transilvane (Sibiu, 1738; Brașov, 1675) care au fost folosite pentru întocmirea textului și realizarea ilustrației acestei ediții. Din comentariul dezinvolt al autoarei nu lipsesc nici observațiile privitoare la similitudinile dintre *Orbis pictus* (1658) și lucrarea *Lucidarium* (1653), un extras de probă conținând capitole din manualul comenian, nici ipotezele referitoare la locul publicării fragmentului *Lucidarium* (Sárospatak sau Alba Iulia) sau la executarea desenelor ediției brașovene (1675). În această din urmă privință, autoarea presupune că meșterii brașoveni au preluat în oglindă fie imaginile ediției princeps (1658), fie cele ale ediției celei mai apropiate în timp de ediția princeps (Londra, 1659). De altfel, tot lucrând în oglindă vor proceda și alte ediții ulterioare celei de la Brașov, precum cea de la Nürnberg (1698), la care se trimite cu titlu de exemplu: „Ce putem noi constata la momentul de față (...) este că ediția Nürnberg, 1698) reia în oglindă imaginile ediției Brașov, 1675 (...). Sigur, comparând imaginile ediției noastre cu ediția Londra, 1659, se poate genera ideea preluării în oglindă de către meșterul/meșterii de la Brașov, dar se va ține cont de faptul că lucrătura ei este una stilizată, mult mai rafinată decât cele discutate mai sus.” [p. XLVIII-XLIX (*Studiu introductiv*)].

Concluziile studiului introductiv trec în revistă intențiile cărții, cu trimitere la *Prefața* lui Comenius, subliniind din nou statutul hibrid al lucrării și întâietatea sa multifuncțională: prim manual școlar în imagini pentru copii, primă enciclopedie școlară ilustrată, primă carte ilustrată pentru copii din istoria cunoscută a literaturii, „breviar al lumii întregi și al întregii limbi”, urmărind „să deștepte mințile, să atragă și să ascute atenția, să instruiască prin joc și în glumă” [p. XL (*Studiu introductiv*)].

Găsim întru totul remarcabil modul în care *Tabelul cronologic* al volumului surprinde, într-o sinteză alertă, alternanța tensionată dintre tumultuoase episoade ale vieții duse de peregrinul Comenius și marile momente ale prodigioasei sale activități științifice, desfășurate în refugiu sau în exil. Chiar dacă relativ predictibilă, simbolistica existenței marelui cărturar, în care pierderile omenești au fost invariabil urmate de mari resurrecții spirituale, nu este mai puțin tulburătoare în ordinea comună a arderii și a transformării. Astfel, consemnează mereu inspirată Marcela Ciorrea, incendiile din Strážnice (1604), Fulnek (1621) și Leszno (1656) îi vor răpi lui Comenius, rând pe rând, continuarea studiilor, prima familie – soția și doi copii, precum și un mare număr de manuscrise, între care cele mai importante au fost *Tezaurul limbii cehe* și *Pădurea pansofică*, la care lucrase în ultimii patruzeci de ani. De fiecare dată însă, acestor arderi materiale le-au urmat marile combustii spirituale din care s-au hrănit câteva dintre cunoscutele sale lucrări de inspirație religioasă (*Gânduri asupra perfecțiunii creștine*, *O cetate de necucerit* – *Numele Domnului*, 1622; *Lumină în întuneric*, 1657), alegorică (*Labirintul lumii și paradisul inimii*, 1623) sau lingvistico-didactică (*Ieșirea la loc deschis din labirintele scolastice*, 1656; *Opera didactica omnia*, 1657; *Orbis pictus*, 1658). Pe de altă parte, de vreme ce s-a întâmplat ca una dintre lucrările marelui reformator să fie publicată și la două secole după ce a fost scrisă (*Scurte instrucțiuni pentru reorganizarea școlilor din Regatul Boemiei*, 1631), selecția informațiilor

din tabelul cronologic ne îndeamnă parcă să visăm la un viitor în care ar putea fi regăsite și tipărite lucrări pe care deocamdată le considerăm pierdute sau neterminate.

*Mulțumirile, Bibliografia și Nota asupra ediției* întregesc aparatul critic al volumului. *Nota asupra ediției* rezumă istoricul versiunii românești a manualului comenian, adăugând, față de informațiile din *Studiul introductiv*, alte câteva date comparative referitoare la cele două ediții utilizate în vederea reproducerii textului și a ilustrației cărții, precum și unele precizări privitoare la metoda de lucru comeniană și la ideea de lucru a îngrijitoarei acestei ediții. Demn de menționat este și faptul că, în acord cu înseși intențiile autorului, editoarea și traducătoarea cărții sugerează posibile exploatări actuale ale manualului, în educația copiilor: „Ediția noastră păstrează textul latin, dar înlocuiește versiunea în limba germană din concepția inițială a lui Comenius cu versiunea noastră în limba română, urmând îndemnul lansat de autor de a traduce volumul în cât mai multe limbi. (...). Pentru copii, este suficientă parcurgerea textului în limba română și observarea imaginilor, eventual prin însoțire cu o poveste captivantă cu iz medieval. În sprijinul acestora am adăugat, în josul paginii, scurte explicații pentru acele cuvinte pe care le-am considerat noi mai puțin cunoscute lor” [p. LXIII- LXIV (*Notă asupra ediției*)].

Singură *Prefața* lui Comenius la *Orbis pictus* ar merita să fie subiectul unei analize separate, pe care însă n-o vom întreprinde acum. Menționăm aici doar faptul că teza introductivă și concluzia în cheie paremiologică din final alcătuiesc o ramă sapiențială care delimitează un discurs asupra metodei, oferind încă o cheie conceptuală pentru înțelegerea sistemului comenian. În sens larg, *Prefața* autorului este o pledoarie pentru înțelepciunea de a căuta de timpuriu în viață agoniseala spirituală, învățătura, de unde sensul sapiențial al proverbului din final. Într-adevăr: „*Dacă n-ai adunat în tinerețe, cum vrei să găsești la bătrânețe?*” În sens restrâns, *prefața* este un breviar al modurilor prin care poate fi dobândită, pe calea erudiției, înțelepciunea. Ea definește astfel obiectul de studiu și menirea întregii cărți, care este prezentată ca un breviar al lumii întregi și al întregii limbi, bogat în *desene, denumiri și descrieri* ale lucrurilor. Desenele reprezintă etichete iconice ale lucrurilor vizibile (concrete) sau invizibile (abstracte), denumirile sunt titlurile desenelor, exprimând întregul lucru prin termenul său general, iar descrierile sunt explicații la părțile desenului.

Finalul *prefetei* autorului rezumă în dublu registru – pedagogic și lingvistic – în ce constă utilitatea cărții. În sens pedagogic, *Orbis pictus* are menirea de a atrage spre studiu, prin activarea plăcerii și stimularea atenției, iar în sens lingvistic, cartea a fost destinată să servească drept introducere pentru *Vestibulul porții deschise a limbilor* și *Poarta deschisă a limbilor*, adică să reprezinte o primă etapă necesară parcurgerii ulterioare a celorlalte două lucrări care urmează metoda naturală instituită de Comenius, în ordinea pedagogică și lingvistică stabilită de marele învățat: „Dacă unii vor căuta (așa cum se și cuvine) o descriere mai desăvârșită a lucrurilor și o cunoaștere mai completă a limbii, și o lumină mai aleasă a minții, le vor găsi în altă parte, unde nu este greu de trecut datorită micii noastre enciclopedii despre lucrurile sensibile.” [p. 10-11 (*Prefață*)].

Mai mult, „potrivirea” cărții în limbile vernaculare, a se înțelege folosirea ei în limbile naționale în care ar putea fi tradusă, promite încă trei mari avantaje: oferă o strategie mai ușoară pentru învățarea citirii literelor în perioada abecedară, sprijină învățarea completă și fundamentată a respectivei limbi vernaculare și servește la învățarea limbii latine într-un mod mai rapid și mai plăcut. Antidotul ignoranței, mai observă marele pedagog în glosele finale, este erudiția sau învățătura *veritabilă* (adică utilă), *deplină* (adică necesară și esențială), *lucidă* (adică fermă) și *solidă* (adică statornică). Înțelegerea subsecventă va fi de asemenea lucidă, și prin aceasta, statornică, dacă nimic din ceea ce se predă nu este obscur, ci este prezentat clar, distinct și articulat. Garanția acestui deziderat este calitatea expunerii perceptive a lucrurilor sensibile, care este prima condiție a oricărei achiziții intelective.



Percepția corectă prin simțuri este, deci, temeiul înțelegerii depline, în tripla ei accepțiune sapiențială: *cunoaștere înțeleaptă* (cugetare profundă), *acțiune înțeleaptă* (înfăptuire iscusită), *vorbire înțeleaptă* (elocvență în cunoștință de cauză). Se observă că înțelegerea este considerată în primul rând fundamentul înțelepciunii minții, care este, la rândul său, întâiul temei al cunoașterii înseși. Fiindcă, va conchide autorul, nu putem nici acționa și nici vorbi cu înțelepciune, dacă nu înțelegem mai întâi toate cele care sunt de făcut și despre care trebuie să vorbim: „Or, a reuși să îndepărtezi fantomele din grădinile înțelepciunii ar fi un lucru de mare preț” [p. 7 (*Prefață*)].

Maniera aforistic-enigmatică în care este exprimată principala menire a cărții – consolidarea funcției referențiale, în vederea dezvoltării capacității designative – este spectaculoasă cel puțin ca demers psihopedagogic de profilaxie intelectuală, dacă nu și ca rațiune terapeutică. Astfel, prin simbolica alungare a fantomelor din paradisul ideatic – acea alegorică „îndepărtare a fantomelor din grădinile înțelepciunii” la care trimitea Comenius – ajungem să înțelegem necesitatea de a combate iluziile intelectualiste (ca fiind lipsite de temei perceptiv), de a respinge în general rătăcirile fantasmaticale ale minții, în baza aceleiași lipse de obiect în realitatea naturală observabilă. De aici, faimoasa concluzie cu valoare de dicton pe care o avem acum și în traducerea propusă de Marcela Ciortea: „Căci nimic nu există în intelect dacă n-a existat mai înainte în simțuri” [p. 6 (*Prefață*)].

După Comenius, cele 5 reguli ale „Școlii lucrurilor percepute prin simțuri” [p. 12 (*Prefață*)] sunt condiționate în mod necesar de interferența celor 5 sisteme perceptive (senzorio-psiho-motorii) responsabile pentru emergența citit-scrisului și dezvoltarea timpurie a limbajului. Este vorba, firește, în primul rând de percepția vizuală (simțul vizual) și auditivă (simțul auzului), dar și de percepția tactilă sau haptică (simțul haptic sau pipăitul activ ca acțiune efectoare), de percepția proprioceptivă (simțul proprioceptiv, care informează asupra mișcării) și de percepția cenestezică (simțul cenestezic sau simțul senzorio-afectiv de autoreglare a organismului, cu alte cuvinte, simțul dispoziției și al atitudinilor copilului față de sine, al sensibilității care reflectă starea de bine și de plăcere a propriei existențe corporale).

Cele 5 reguli ale „încântării” perceptive care sprijină funcția de reprezentare pot fi recunoscute în indicațiile autorului pentru „folosirea plăcută a acestei cărți” [p. 11 (*Prefață*)], sub forma unor adevărate comandamente ale „școlii de pregătire a intelectualului”:

I. „Să se dea copiilor la mână, ca să-i încante, după bunul-plac, la vederea figurilor și să și le reprezinte cât mai familiare, încă de acasă, înainte de a merge la școală.”

II. „Să nu vadă nimic ce nu știu numi; și să nu numească nimic ce să nu știe arăta.”

III. „Lucrurile numite să li se arate nu doar în desen, ci și în sine.”

IV. „Să li se dea voie și să imite desenele cu mâna, dacă ei vor; (...) în cele din urmă, să-și exerseze agilitatea mâinii, lucru care este util în multe situații.”

V. „Dacă unele lucruri despre care s-a amintit aici nu pot fi prezentate privirii, ar fi foarte bine să poată fi oferite școlarilor din viața reală: spre exemplu, culorile, savorile și altele care nu puteau fi redată aici cu cerneală.” [p. 11-12 (*Prefață*)].

Ceea ce postulează aici Comenius este că toate demersurile de achiziție intelectuală – și în primul rând procesele comprehensive antrenate în cadrul activităților de educare a comunicării și de dezvoltare a limbajului – trebuie supradeterminate de modalități de educație vizuală, auditivă, haptică, proprioceptivă, și cenestezică, de pe pozițiile principiului unității dintre senzorial și motor, afectiv și cognitiv, sensibil și inteligibil, activitate și conștiință.

În concluzie, situând *Orbis pictus* la începuturile literaturii pentru copii, lucrarea noastră evidențiază importanța acestei enciclopedii ilustrate nu numai pentru istoria acestui domeniu al literarității, ci și pentru înțelegerea sistemică a gândirii lui Jan Amos Comenius.



Cartea este relevantă, aşadar, mai cu seamă din perspectiva instituirii așa-numitei metode naturale, precum și a complementarității dintre codul verbal și codul vizual, în lectura lumii sensibile. În această ordine de idei, este remarcată prioritatea acordată de către savant lucrărilor sale cu caracter lingvistic și didactic, ceea ce face ca *Orbis pictus* să reveleze ordinea inversă în care trebuie abordate aceste lucrări. Se arată, prin urmare, că enciclopedia *Orbis pictus* a fost destinată să servească drept introducere, drept primă etapă necesară parcurgerii ulterioare a celorlalte lucrări care urmează metoda naturală instituită de Comenius. În această investigație este subliniat de asemenea caracterul hibrid și întâietatea multifuncțională a lucrării cărțurului ceh: primă carte ilustrată pentru copii, prim manual școlar în imagini pentru copii, prim model al manualelor școlare moderne, primă enciclopedie școlară ilustrată, breviar al lumii întregi și al întregii limbi.

## BIBLIOGRAPHY

- Antonesei, Liviu (2016). *O frumoasă ispravă cărțurărească*, 21.09.2016; consultat on-line la data de 05.06.2017: <https://antoneseiliviu.wordpress.com/2016/09/21/o-frumoasa-isprava-carturareasca/>
- Buzași, Ion (2016). O carte clasică din literatura pentru copii. În: *Steaua*, Anul LXVII, Nr. 8 (814), Cluj-Napoca: august 2016, pp. 47-48.
- Chiciudean, Gabriela (2016). Din istoria învățământului în Transilvania. În: *România Literară*, Actualitatea, Nr. 30-31 (22.07-28.07.2016), 22 iulie 2016, p. 17-18.
- Ciortea, Marcela (2013). Firul Ariadnei sau metoda naturală a lui Jan Amos Comenius în învățarea limbii latine și a limbilor vernaculare. În: *The Proceedings of the European Integration-Between Tradition and Modernity Congress (EITM)*, 5th edition, 24-25 october 2013, Târgu-Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, Volume number 5, pp. 361-372.
- Comenius, Jan Amos (2016). *Orbis sensualium pictus/ Lumea sensibilă în imagini*, Ediție bilingvă latină și română. Ediție îngrijită, traducere în limba română, studiu introductiv, tabel cronologic, notă asupra ediției și dicționar de Marcela Ciortea. Cuvânt înainte de Eva Mârza. Cluj-Napoca: Editura ARGONAUT.
- Fărcaș, Ioan-Mircea (2016). Jan Amos Comenius, *Orbis sensualium pictus* (Lumea sensibilă în imagini), Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2016, ediție îngrijită, traducere în limba română, studiu introductiv de Marcela Ciortea. În: *Buletin Științific*, Seria A, fascicula Filologie, Issue No: XXV/ 2016, pp. 455-456, Baia Mare: Editura Universității de Nord.
- Goia, Vistian (2016). Eveniment editorial. În: *Tribuna*, Anul XV, Nr. 332, Cluj-Napoca: 1-15 iulie 2016, p. 7.
- Komenský, Jan Amos (1958). *Texte alese*, cu o prefață de Iosif Antohi. București: Editura de Stat Didactică și Pedagogică.
- Lăscuș, Voicu (2009). *Jan Amos Comenius. Viața și opera*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.

## OVERVIEW ON RECENT ANGLICISMS IN ITALIAN AND ROMANIAN

Mirela Aioane

Assoc. Prof., PhD., “Al. Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract:* Our communication is an overview of anglicisms recently entered in the two Romance languages, Italian and Romanian, by using the information provided by two great Italian linguists, Giuseppe Antonelli and Gian Luigi Beccaria, but also from personal observations while listening to radio broadcasts or watching Italian and Romanian TV channels, or by reading online and off line newspapers or tourist information. This massive penetration of anglicisms in Romanian, about which many have already written a lot is due to the existence of multinational companies in our big cities, to IT industry development, to the development of the internet as well as of social media.

*Keywords:* recent anglicisms, Italian, Romanian, new jobs, social media

### Motto:

“Fino a pochi anni fa essere analfabeta voleva dire non saper leggere e scrivere. Oggi, invece, per meritarsi l’epiteto, è sufficiente non conoscere l’inglese”.<sup>1</sup>

Citatul poate fi aplicat astăzi și românilor, limba română fiind mult mai copleșită de anglicisme<sup>2</sup> decât limba italiană, termeni care apar de neînțeles unei mari categorii de oameni, cuvinte prezente mai ales în rubricile dedicate ofertelor de locuri de muncă, în revistele de profil și nu numai. Această masivă pătrundere de anglicisme în limba română, despre care s-a scris deja foarte mult până acum, este datorată existenței multinaționalelor în marile orașe, dezvoltării industriei IT, apoi internetului, rețelelor de socializare.

### Preliminarii

Despre prezența anglicismelor în limba italiană și a istoriei pătrunderii lor în limbă am scris deja un articol<sup>3</sup> cu câțiva ani în urmă; în prezenta lucrare ne vom referi doar la intrările recente, servindu-ne cu precădere de informațiile oferite de doi mari lingviști italieni, Gian Luigi Beccaria<sup>4</sup> și Giuseppe Antonelli<sup>5</sup>, dar și de observațiile personale, în urma audierii unor posturi radiofonice sau canale de televiziune italiene, și românești, din

<sup>1</sup> “Până acum câțiva ani, *analfabet* însemna să nu știi să citești și să scrii. Astăzi, în schimb, pentru a merita acest epitet, este de ajuns să nu știi limba engleză” (trad.n.), spune ironic scriitorul Luciano De Crescenzo în 1998 în *Corriere della Sera* din 28 septembrie.

<sup>2</sup> În articol vom alterna termenii *anglicism* și *anglism*, ambii întrebuițați în limba română, ca sinonime.

<sup>3</sup> Mirela, Aioane, *Anglicisme în limba italiană contemporană*, în *Analele Științifice* ale Universității “Ștefan cel Mare”, Suceava, Editura Universității, tomul XIII, 2007, pp. 157-167

<sup>4</sup> Gian Luigi Beccaria, *Per difesa e per amore, la lingua italiana oggi*, Milano, Garzanti, 2006, pp.159-180

<sup>5</sup> Giuseppe Antonelli, *L’italiano nella società della comunicazione 2.0*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp.200-214

lecturarea presei scrise on line și off line sau a pliantelor publicitare<sup>6</sup>. În cazul limbii române ne vom referi la denumirile unor profesii, ocupații, locuri de muncă mai noi sau mai vechi prezente în ofertele de muncă din presa scrisă *off line* sau *on line* și la maniera în care ar putea fi explicate, deoarece semnificația lor este înțeleasă de un foarte mic număr de români și la anglicismele foarte noi inserate în limba română.

La nivel lexical, limba italiană se găsește astăzi în fața a două situații: pe de o parte, presiunea exercitată de limbajul informal, care începe să se alterneze, amestecându-se tot mai mult cu limba națională, creând așa numitul *neostandard*, tot mai pregnant în literatura destinată tinerilor, în mass media; pe de altă parte, presiunea exercitată de limba engleză, anglo-americană, în versiunea sa globalizată; așadar, apare termenul *globish*, prezent în aproape toate limbile occidentale, *global* și *local*, *globale e locale*, în limba italiană; *glocal*, un termen foarte la modă azi.

Datele oferite de *Dicționarul Zingarelli 2016*, ne arată, totuși, că termenii în uzul curent al limbii, de origine engleză, se rezumă la un procent de 2,6 %. Lingviștii italieni nu sunt alarmați de patrunderea acestor cuvinte străine, chiar dacă de mai bine de jumătate de secol se atrage atenția asupra pericolului creării unui tip de hibrid italo-englez (numit în timp: *italglese*, *italiese*, *itangliano*, *anglitaliano*), dat fiind că cele mai multe anglicisme apar și sunt uzitate doar în anumite sectoare de activitate, mai ales în limbajele de specialitate, în domeniul informatic, firme, multinaționale, mass media. Totuși, numărul cel mai mare de noi cuvinte intrate în lexicul italian este constituit de cele de origine anglo-americană, chiar dacă acestea nu rămân cu o anumită constanță în uzul curent al limbii și, evident, nu sunt cunoscute de masa mare de vorbitori de limba italiană.<sup>7</sup> Trebuie menționat faptul că atât structura morfologică și sintactică a limbii italiene cât și a limbii române nu sunt afectate, termenii străini fiind prezenți doar în lexic, uneori folosiți din comoditate, deoarece ar putea fi înlocuiți în mare parte de corespondenții lor italieni și românești. În cazul în care este vorba de anglicisme adaptate (puține din cele recente au această caracteristică), pot fi articulate sau folosite la numărul plural, căpătând un gen aleatoriu. Este, de exemplu, cazul termenului *playlistul orei*, auzit de noi la radio, pe DIGI FM, forma articulată, masculin singular, în opinia noastră, o formă ciudată; ar putea fi foarte lesne înlocuit cu *repertoriu*.

### **Social, socializare, network**

Un exemplu similar avem în limba italiana, *il social*, *leggere*, *vedere sul social*, substantiv masculin, rețea de socializare, a citi, a vedea pe rețeaua de socializare, iar la plural *i social*, *sui social*, rețelele de socializare, pe rețelele de socializare. În limba română se păstrează sintagma care o traduce pe cea din limba engleză, *social network*, deși uneori cele două forme se alternează (*rețele de socializare*, alături de *social network*).

Un alt anglicism recent intrat în limba română este *citybreak* (*break* a înlocuit de mult timp cuvântul *pauză*, fiind folosit atât în limba vorbită cât și în cea scrisă, în cazul programelor conferințelor academice, pentru a face un singur exemplu, vom întâlni *coffeebreak*, *pauză de cafea*, între sesiuni), cu posibila traducere adaptată de *sejur scurt* într-o țară străină, de obicei, în weekend, folosit des pe canalele tv., în limbajul turistic. La fel, un termen mai vechi, *upgrade*, întâlnit în pliantele turistice: *Bucură-te de upgrade!*<sup>8</sup> (termen preluat din limbajul electronic, *trecerea spre o versiune îmbunătățită*, în acest caz, cu referire la diminuarea prețurilor și oferte speciale)

<sup>6</sup> [treccani.it](http://treccani.it), site-ul Accademiei della Crusca cuprinde articole despre acest subiect, pe care nu le vom menționa aici.

<sup>7</sup> Giuseppe, Antonelli, în *op.cit.* p.213, prezintă grafice și statistici asupra acestui fenomen.

<sup>8</sup> [Lidl-tour.ro](http://Lidl-tour.ro), 15 iunie 2017, p.1

Italia, ca și România, de altfel, nu au o politică lingvistică, legi care să pună stavilă invaziei de termeni anglo-americani, cum are, de exemplu, Franța, care a reușit să înlocuiască cu termeni din limba franceză multe cuvinte din domeniul informatic: *logiciel, programmerie, ordinateur, calculateur, moniteur, souris* corespondenții lor englezi, internaționali, folosiți în italiană și română: *software, computer, monitor, mouse*, situații pe care le-am descris pe larg în precedentul articol menționat de noi.

Statul unitar italian a încercat prima intervenție asupra pătrunderii neologismelor în limbă, în anul 1874: o lege care impunea achitarea unei taxe de către întreprinderile comerciale ce foloseau în denumirea firmelor cuvinte de origine străină; apoi, o atitudine xenofobă s-a manifestat în timpul ocupării fasciste, între anii 1930-1940, completată de o altă lege în 1926 care interzicea utilizarea cuvintelor străine. În acel an, președintele Senatului, Tommaso Tittoni publică în *Nuova Antologia* un articol, *La difesa della lingua italiana* în care se acceptă împrumuturile care desemnează sporturi străine, precum: *tennis, golf, poker, bridge* și insistă pentru folosirea termenului original, pentru că astfel s-ar evita “coruperea” limbii naționale.<sup>9</sup>

Giuseppe Antonelli arată în cartea citată<sup>10</sup> cum în ultimii doi ani s-au manifestat diverse inițiative pentru diminuarea numărului de anglicisme intrate în limba italiană; astfel, pe site-ul Change.org a fost postată o petiție, *Un intervento per la lingua italiana* către guvernul italian, către administrația publică și mass media, pentru înlocuirea termenilor englezi cu cei italieni. Se dau ca exemple cuvinte precum: *fashion*, ce ar putea fi substituit de *moda*; *jobs act*, *legge sul lavoro*, *market share*, *quota di mercato*, *cota de piață*. Petiția a avut 80 000 semnatori. Un răspuns s-a obținut chiar din partea președintelui Accademiei della Crusca, Claudio Marazzini, prin crearea unui grup, la inițiativa Accademiei della Crusca, numit *Incipit*, format din experți în comunicare, lingviști italieni și elvețieni care, în numele unei conștiințe lingvistice, și-au expus părerile asupra ultimilor termeni intrați din engleză în limba italiană, solicitând înlocuirea lor cu termeni autohtoni, cu precădere în domeniul comunicațiilor și în limbajul politic.

Amintim, astfel, apariția în limba italiană a unui termen nou, *storytelling*, folosit în limbajul politic; termen prezent deja în limbă încă din anii 1970, ai secolului trecut, care reapare recent cu o semnificație nouă: de la a distra publicul la a-l *influența*, a-l motiva, a-l stimula spre a adera la un anumit sistem de valori promovate de o grupare politică sau alta, printr-o narațiune, poveste.

Vom prezenta pe scurt, împreună cu Giuseppe Antonelli<sup>11</sup>, istoricul rețelelor de socializare, cu noile cuvinte apărute în lexic, atât în limba italiană, cât și în limba română, termeni ce pot fi considerați internaționali, deși destul de puțin familiari publicului larg, mai ales celui de vârstă a doua și a treia. Așadar, *facebook* apare în Statele Unite în 4 februarie 2004, în Italia, cu începere din 2008, când numărul foarte mare de utilizatori a determinat realizarea versiunii în limba italiană.

În 2015, utilizatorii rețelelor Facebook erau în Italia, conform datelor Audiweb, elaborate de Vincos blog, 25 de milioane (1,59 miliarde de utilizatori în lume, în 70 de limbi); a doua mare rețea este Twitter, apărută în 2006, iar în Italia, în versiune italiană, în 2009; în 2014, reprezenta a treia mare rețea folosită în Italia, după Google+, cu 10 milioane de utilizatori; în 2015, Instagram (apare în 2010), o nouă rețea, bazată pe fotografii și imagini, capătă o importanță sporită în Italia, având 9 milioane de utilizatori. Pentru România nu dispunem de o statistică atât de precisă, însă și numărul românilor de toate vârstele și categoriile sociale

<sup>9</sup> G.L.Beccaria, *Per difesa e per amore...*cit. p. 156

<sup>10</sup> Giuseppe, Antonelli, *op.cit.*, p. 214

<sup>11</sup> Giuseppe, Antonelli, *ibidem*, p.200 (trad.n.)

care folosesc aceste rețele de socializare este foarte mare; au devenit în anumite domenii, primele sau chiar singurele mijloace prin care un politician, de exemplu, informează publicul larg asupra unei decizii, asupra unor păreri personale; apar demisii ale unor personalități ale momentului pe facebook, alături de poze ale familiei în vacanțe în locuri exotice.

Un semn nou este *hashtag*, „un internaționalism”, apărut în 2012, conform indicațiilor oferite de American Dialect Society<sup>12</sup>, alcătuit din cuvintele englezești, *hash*, care reprezintă semnul #, diez, în muzică și *tag*, etichetă, uzitat pentru a insista sau a indica o anumită temă în discuție, importantă într-un anumit moment. A devenit, de asemenea, un gest, realizat cu arătătorul și degetul mijlociu unite și suprapuse peste aceleași degete de la cealaltă mână a apărut pentru prima oară pe Twitter, în 2007, ca gest semiotic, pentru a propune sau a sublinia o temă, un subiect care se dorește distribuit și împărtășit pe rețelele de socializare. Au devenit sloganuri, uneori ironice, alteori semnalând evenimente tragice, cum a fost cazul atacului terorist de la Paris din ianuarie 2015, *#JesuisCharli*, pentru a arăta astfel condamnarea actelor teroriste sau în România, celebrul *#Rezist*, apărut în timpul manifestărilor din Piața Victoriei, la București, din februarie 2017. Lozinca *#Rezist* a fost preluată de foarte mulți aderenți la mișcarea respectivă, unii atașând-o chiar portretului de pe pagina personală de facebook.

Pe rețeaua de socializare Instagram, # hashtag reprezintă singurul semn, singurul simbol scris, alături de fotografiile postate de utilizatori pentru a fi „împărtășite” cu ceilalți, cu „prietenii” virtuali, noțiunea de „prieten” îmbrăcând forme tot mai ciudate și diferite astăzi. Așadar, vom întâlni o serie de anglicisme, precum: *#food*, mâncare sau *#love*, *#cool*, *#photo* etc.

Ni se pare interesant să ne referim la un termen, considerat în 2015, „cuvântul anului”, semnalat de Oxford Dictionary, un *emoji*,<sup>13</sup> un semn nou, imaginea unei fețe care plânge de râs (Face with Tears of Joy), după ce, în 2014, cuvântul anului fusese desemnat un alt emoji, o inimă care bate.

### Profesii, ocupații noi

În ultimii ani în rubricile de anunțuri de mică publicitate din ziare sau de pe site-urile de profil au apărut denumiri la modă, multe dintre ele pompoase, dificil de înțeles fără un ajutor specializat, deși unele continuă să indice profesii cunoscute, cu corespondent perfect în limba română. În ziarul *Libertatea* din 15 decembrie 2009, Alexandru Ioniță, *marketing manager*, le explică sub titlul *Best jobs*. Am selectat câteva dintre aceste anglicisme: *accounting assistant*, asistent de contabilitate; *applications training specialist*, specialist în instruire; *asistent manager*, secretară; *brand manager*, responsabil cu activitățile de marketing; *consultant ERP sau SAP*, consultant implementare software pentru managementul resurselor unei firme; *human resources specialist*, specialist în resurse umane, *IT service engineer*, inginer service tehnologia informației, *R&D team leader*, șef echipă cercetare și dezvoltare, *relationship manager*, manager relații cu clienții, *senior business analys*, analist cu experiență, *team leader*, șef de echipă, *test engineer*, inginer pentru testare software. La această listă adăugăm alte profesii care nu se află printre cele explicate în ziarul menționat, prezente în cele două limbi române: *bank manager*, director de bancă, *customer care*, folosit de companiile aeriene, persoană care se ocupă de pasageri, *peer reviewer*, evaluare colegială a unei lucrări ori persoane, efectuată de colegi de breaslă, înainte de publicarea unei lucrări, angajat *back office*, care nu are contact direct cu clienții sau cu

<sup>12</sup> *idem*

<sup>13</sup> Semne inventate în Japonia în anii 1990, care înlocuiesc replicile într-un dialog obișnuit, fiind un fel de nou esperanto. Se pare că există deja la library of Congress din Washington versiunea Emoji Dick, de Melville și se încearcă o versiune a cărții pentru copii *Pinnocchio* de Carlo Collodi în Italia, arată lingvistul Giuseppe Antonelli, p.205



publicul și *front office*, care relaționează cu publicul în mod direct, cum ar fi un agent de vânzări, de pildă; *HPR referance*, referent resurse umane, șef resurse umane. Cele mai multe dintre aceste anglicisme se referă, în cea mai mare parte la posturi de conducere.

În limba italiană cele mai multe anglicisme apar în limbajul administrației publice, așa numitul „aziendalese” sau „corporatese”, creat de la *corporation*, întreprindere de mari dimensiuni, limbaj folosit astăzi nu doar de manager sau de business man, ci de totii angajații acestor firme. Apar așadar, denumiri de joburi noi: *job on call*, *callcenter*, *staff lesing*, *job sharing*, cu referire la servicii oferite prin contracte de muncă pe termen limitat.<sup>14</sup>

Un număr important de anglicisme se regăsesc în limbajul politic, cum ar fi: *marketing elettorale*, campania electorală, întreprinsă pentru a strânge voturi, *marketing politico*, campania care luptă pentru menținerea unei poziții politice a unui partid sau candidat politic, expresii care derivă din formula *political advertising*, publicitatea politică. Astfel, mare parte dintre dezbaterile politice, atât în Italia, cât și în România se desfășoară pe rețelele de socializare, cum am spus deja mai sus. *Correre da soli? Yes, we can...* celebru tweet din 8 februarie 2008 al lui Walter Veltroni, secretar al PD, Partito Democratico, care reia sloganul lui Barack Obama, devenit primul președinte afroamerican al Statelor Unite cu puțin timp în urmă. Traducerea italiană de mai târziu a fost *Si può fare* care, însă nu reușește să redea ideea sloganului american, fiind o expresie impersonală, rece, abstractă, fără protagoniști, lipsind, deci, pronumele *we*, noi, națiunea, poporul unit<sup>15</sup>, cum explică pe larg lingvistul Giuseppe Antonelli.

Un termen relativ recent este *vlog*, apărut în anii 2000 în Statele Unite, *video blog* sau *video log*, în care textul este înlocuit de imagine, de un clip video, la noi nereușind încă, totuși, să atingă cotele de succes din occident și să aducă profit vlogger-ului. În 5 ani de zile a devenit, practic, industrie în unele țări din vest: adolescenți între 13 și 18 ani, deveniți vedete și urmăriți de colegi de generație, se filmează în clipuri de doar 3 minute și apoi le postează pe you tube, clipuri în care promovează diferite mode ale momentului, prezintă subiecte de cultură generală, dezbate scene de viață, dragoste, relații de tot felul, transmit optimism, se filmează în situații comice, *funny*, provocatoare uneori, sunt un fel de *professori* sau tineri psihologi, consilieri, formatori de opinie, urmăriți de milioane de fani din întreaga lume, care *predau* lecții de viață într-un mod inedit și foarte atractiv într-un timp foarte scurt, convinși fiind că atenția umană actualmente nu mai depășește astăzi aceste 3 minute de concentrare. Mulți vloggeri occidentali, considerați deja vedete, sunt asaltați de impresari, în Italia există mai multe site-uri, dintre care amintim *vlog.it*. *Vlogging*-ul a devenit un fel de jurnal modern astăzi, în imagini. În România fenomenul este cunoscut doar din anul 2011, fiind explicat recent într-un documentar pe canalul TV Antena 3, la o oră târzie, de reporterul tv Carmen Avram. *Vloggerița* româncă cea mai în vogă, urmărită de două Români este Tequilla, o tânără adolescentă, curtată deja de impresari, convinși de valoarea ei, potențial transformabilă în câștig material.

### Anglicisme foarte noi existente în limba română

Amintim în limba română alte șase anglicisme de dată recentă: *street delivery*, *flagship*, *untold*, *afterhills*, *after school* și *neversea*; primul denumește un eveniment urban, de arhitectură și artă, aflat deja la a 12 a ediție și desfășurat în aer liber, pe strazi amenajate special, în fiecare vară în mari orașe precum: București, Iași, Cluj, Baia Mare, Bacău; în limba engleză însemna *a livra pe stradă*; manifestarea poate fi urmărită și pe pagina facebook. Al doilea termen este foarte nou și semnifică în traducere din limba engleză, *nava*

<sup>14</sup> În limba italiană se numește *lavoro precario*

<sup>15</sup> G. Antonelli, *op.cit.*, p.224

*amiral a unei flote*; prin extensie denumește astăzi, un produs reprezentativ, de top, al unui grup de produse electronice, de regulă, *smartphone*, și acesta un anglicism devenit internațional, universal. *Untold*, în origine, un adjectiv, care se traduce în limba română prin *inimaginabil, de nespus, extraordinar, de excepție* este de câțiva ani numele dat unui festival de muzică desfășurat la Cluj, care reușește să strângă zeci de mii de spectatori. Anul acesta remarcăm apariția unui nou anglicism, *Afterhills Music & Art Festival*, denumirea unei alte manifestări artistice de mare anvergură, organizată la Iași, între 23-35 iunie 2017, prima de acest gen. Doritorii sunt invitați să asculte muzică non stop, timp de 72 de ore, să socializeze, să picteze în ateliere de distracție special amenajate pentru copii și adulți. Termenul *afterhills*, în traducere, înseamnă *după dealuri* și s-ar putea interpreta ca referire la poziția geografică a orașului Iași, pe șapte dealuri, coline sau ca locație a festivalului, pe șesul Bahluiului, între dealuri. Aceste denumiri cu rezonanță angloamericană sună, în opinia organizatorilor, probabil, mult mai exotic decât ar suna cuvintele din limba română, atrăgând astfel mult public, deși, cu siguranță, în ciuda publicității de care se bucură evenimentele distractive respective, mulți români nu le înțeleg semnificațiile.

*After school*, folosit în mediu școlar, în învățământul preuniversitar, un termen recent, care semnifică activitatea de după cursuri (numit în legislația în vigoare, “școala după școală”), reprezentând timpul petrecut de elevi la școală (trei ore, conform legii), pentru a-și efectua temele sub supravegherea unor cadre didactice.

*Neversea*, un alt anglicism, poate cel mai recent inserat în limba română, este numele unui festival de muzică, primul de acest gen în România, careva avea loc în acest an, la începutul lunii iulie, pe plajă, zi și noapte, la Constanța; termenul este un fel de joc de cuvinte: *never*, niciodată; *sea*, mare, care, în limba engleză se pronunță la fel ca verbul *to see*, a vedea; prin urmare, s-ar putea interpreta *nemaivazut, la mare*.

*Hair over* este un nou anglicism pătruns în lumea modei și auzit de noi pe canalele televiziunii române; ar însemna schimbarea radicală nu doar a culorii părului unei persoane, din negru în alb, de exemplu, ci și a coafurii, ceea ce conduce la o transformare esențială a aspectului (*look*-ului, alt anglicism), care se alătură celui deja învechit de *hair stylist*.

Pe canalul televiziunii italiene de stat, RAI 2, am avut posibilitatea să urmărim foarte recent un documentar, cu titlul “Robinù”, care prezenta aspecte ale crimei organizate, ai cărei protagoniști sunt copii, adolescenți, o realitate neliniștitoare în sudul Italiei, la Napoli, despre care vorbește și renumitul scriitor jurnalist, Roberto Saviano<sup>16</sup>, în ultimul roman reportaj, *La paranza dei bambini*, Milano, Feltrinelli, 2016. În acest documentar și în altul, apoi, vizionat pe you tube, din cadrul emisiunii “Le iene” (hienele), transmisă pe canalul italian Mediaset, Italia 1, apare termenul de *baby boss*; se știe deja că în jargonul mafiei italiene, *boss* este numit un șef de clan, *baby boss* este tot un șef, dar reprezentat de un copil, de 15-16 ani, care conduce organizații mafioate de copii, capabili de crimă și alte acte abominabile, fapte pentru care în Italia acești copii actualmente își ispășesc pedepse de 15-20 de ani în închisori de maximă siguranță.

Termenul *baby boss* se alătură celor deja prezentate de noi în precedentul articol, *baby pensioni*, (pensii mici), *baby killer*, *baby boom*, *baby whisky* (o cantitate mică de băutură) etc, în care, *baby* este un prefixoid, nemaîndicând *nou născut*, ci un lucru de mici dimensiuni sau vârsta fragedă a unui infractor sau o cantitate mică.

Titlul complet al documentarului de pe you tube este *Baby boss. Il far west di Napoli*, unde remarcăm substantivele în limba engleză articulate, *il* articol hotărât masculin singular în limba italiană și prezența prepoziției *di*.

<sup>16</sup>Roberto Saviano trăiește protejat, departe de Napoli, fiind cunoscut pentru lupta sa împotriva camorrei, mafia napoletană; renumit prin volumul *Gomorra*, 2006

În afara anglicismelor neintegrate în cele două limbi, vom trece în revistă câteva populare, adaptate, un fel de traduceri, practic, din limba engleză: *nicio problemă, non c'è problema, no problem, sulla carta, on paper* (în română nu am întâlnit expresia), *buona giornata, o zi bună* (în limba românilor tineri nici nu mai apare ca o traducere din limba engleză, fiind o expresie extrem de comună de mai bine de 20 de ani, înlocuind aproape complet salutul, devenit foarte formal astăzi, *buna ziua*), *have a nice day*; o expresie interesantă este în italiană *giorno dopo giorno*, creată după *day after day*, care folosește aceeași prepoziție, când, corect ar fi *per, giorno per giorno*<sup>17</sup> sau verbul *vendere: questo libro vende bene*, folosit intransitiv, cu valoare pasivă, după modelul englez, *to sell*.

Noi tehnici de vânzare/cumpărare și de plată au pe piață denumiri angloamericane; oferim doar exemplul *cash and carry*, un fel de slogan al magazinelor en gros, cum este de exemplu, în România, *Sellgros*, substantiv compus din verbul *sell, a vinde și gros, a vinde en gros* în care clienții pot cumpăra cantități mici de marfă și achita cu bani gheață, *cash*.

Prezența unui număr mare de anglicisme în limbajul jurnalistic, pe canalele de televiziune, în afara internetului, deci, este văzută ca un pericol pentru limba italiană, un factor de sărăcire a limbii, în ciuda asigurărilor că ar fi pătruns doar în anumite sfere de activitate. Se pare că anumite motivații structurale ale limbii engleze îi explică uriașa expansiune: funcționalitatea, simplitatea, economia lingvistică. Este astăzi dificil să încercăm să înlocuim toate anglicismele cu cuvinte authtone; iată numai câteva exemple imposibil de substituit: *puzzle, vaucher, best seller, display, sexy, feeling, identikit, popcorn, serial killer, brunch, hobby, shopping, black out, jens, happening, on, off etc*<sup>18</sup>.

Cele mai frecvente și numeroase anglicisme apar în terminologia informațională, în limbajul sportiv, publicitar, jurnalistic, în lumea modei și a divertismentului.

Remarcăm că, în general, persoanele culte evită forma adaptată a anglicismului, preferând pronunția anglicismului ca în limba sursă, informându-se asupra pronunției corecte și a semnificației.

În concluzie, prezența anglicismelor în cele două limbi romane, italiana și româna este semnificativă, deși nu am putea afirma că este vorba neapărat de aceleași cuvinte, aceiași termeni și aceleași domenii; situarea pe poziții puristice este imposibilă și neproductivă din punct de vedere lingvistic. și cultural.

## BIBLIOGRAPHY

Aioane, Mirela, *Anglicisme în limba italiană contemporană*, în *Analele Științifice ale Universității "Ștefan cel Mare"*, Suceava, Editura Universității, tomul XIII, 2007, pp. 157-167

Antonelli, Giuseppe, *L'italiano nella società della comunicazione 2.0*, Bologna, Il Mulino, 2016

Beccaria, Gian Luigi, *Per difesa e per amore. La lingua italiana oggi*, Milano, Garzanti, 2006

<sup>17</sup> G.L. Beccaria, *Per difesa e per amore....*, Milano, Garzanti, 2006, pp.150-155

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.179



## MARGINAL DISCOURSES IN THE WORK OF TONI MORRISON

Irina Toma

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

*Abstract: Placing herself at the crossroads of several marginal discourses (the feminist, the racial and that of the dismembered), Toni Morrison writes about the necessity to approach our cultural and historical legacies in terms of their ambiguity and multiplicity. In her novels historical amnesia often emerges as a reminder of the wanderings of memory, multiplication of the haunting past being equated by individual filtering and choice. Drawing on so-called reliable documents, Toni Morrison portrays black experience as a challenge to the center and the tradition.*

*Keywords: Afro-American, hauntology, dismembered, legacy, jazz.*

As Morrison argued in 1992 “the consideration of black experience has become central to our national literature. It is not just a gap to be filled at the edge of what we already know, and must not be permitted to hover at the margins of literary imagination.”(Morrison 5) Alongside with this shifting of the assumed marginal to the limelight, she addresses historical questions from the starting point of amnesia, rather than from the assumption of knowledge. Instead of offering a grand historical sweep, her writing directs us to the “disremembered”, who, by definition, do not feature in the historian’s reconstructed scheme. A unique intertwining of the individual marginal with the historical one may be envisaged as lying at the foundation of Toni Morrison’s work.

In his collection of essays *Specters of Marx* (1994), Jacques Derrida attempts to theorise the relation of contemporary culture to its histories in terms of what he calls “hauntology”. Showing how the past is often figured as a kind of haunting force, Derrida states that it continues to assert itself in the present, it returns as a half-presence, something which is “simultaneously remembered and known, and at the same time strange and unknowable.”(Derrida 24). Using a kind of “hauntology”, what Morrison’s writing does is “to open up a sense of histories whose buriedness and half-knowability weighs like a nightmare on the brains of the living.”(Morrison, 25) Beloved, like the girl Dorcas in *Jazz*, represents the past that will not lie down to sleep, a reminder of history that no one wants retold, an old wound which must be treated, if there is to be a healing. Morrison’s novels echo, therefore, Derrida’s considerations on the necessity to approach our cultural and historical legacies in terms of their ambiguity and multiplicity. In her novels historical amnesia often emerges as a reminder of the tortuousness of memory, multiplication of the haunting past being equated by individual filtering and choice:

"If the readability of a legacy were given, natural, transparent, univocal, if it did not call for and at the same time defy interpretation, we would never have anything to inherit from it. One always inherits from a secret –which says ‘read me, will you ever be able to do so’... The injunction itself (it always says ‘choose and decide from among what you inherit’) can only be done by dividing itself, tearing itself apart, differing/deferring itself, by speaking at the same time several times- and in different voices."(Derrida 16)

Drawing on documents deemed reliable, depending on commercially and institutionally preserved traces such as books and archived papers is tantamount to favouring the literate and the



educated. Looking at pre-twentieth century records, when literacy was denied to the vast majority of African Americans, means dealing almost exclusively with the white voice. Morrison's work challenges this kind of historiography. In her portrayal of black experience her focus moves away from the exclusionary habits and effects of traditional history towards a concern with the ordinary and the unrecorded.

Beyond the frequent references to documented history in Toni Morrison's novels, there exists a much stronger commitment to the private, the undocumented and the everyday. She seems to be interested in those with least ability to speak for themselves and in her rendering of black experience she continually moves away from important and well documented figures towards those with less chance to be heard. In *Jazz* for instance, the historic setting of the Harlem Renaissance could easily form the background for a homage to great African American musicians and writers. But her novel is in fact a study of trauma and desire in the lives of individuals living far away from the limelight. As argued by Caroline Denard in *The Black Book*, "she wanted to bring the lives of those who always got lost in the statistics to the forefront- to create a genuine black history book that simply recollected life as lived." (Denard 119) If we ask what the novel is about, we might say it is about a period of racial oppression and violence, studied through the lives of specific characters, but it also represents a celebration of black words and voices, of the rhythms of black music itself.

The book is illustrative of the migration experiences of African American women epitomized in what was called 'the blues matrix', a cultural artifact whose characteristics respond to a crossroads from which readers can and should re-audit the music and history of 1920' Harlem. In an interview with Nellie McKay, Morrison asserts:

"Jazz always keeps you on the edge. There is no final chord. The function of jazz is to speak desire" and she sees in unfulfilled desire "a quality of hunger and disturbance which is specifically Afro American it is an ineffable quality that is obviously black." (McKay 138)

What is traumatic is not only a sense of loss, but also its reiteration of something palpable that occupies a palpable emotional space: the presence of absence. *Jazz* is a sequel to *Beloved* in recalling a traumatic past and both novels were inspired by real documents. Morrison had read in Camille Billop's manuscript about the peculiar origin of the photograph of a young woman's corpse. She had rescued her lover who had shot her by refusing to identify him. In a 1985 interview with Gloria Naylor, Morrison had explained her obsession with fragments of stories, two of which ran into prominence: one was a newspaper clipping of a runaway slave, Margaret Garner, who had killed her daughter to save her from enslavement, and another was the funeral story of the girl mentioned above. Both were stories of black women and of their sacrifices of their selves for one's child and lover, respectively.

In the same interview, Morrison explained what made her interested in the two separate stories in which she noticed certain correlation:

"...what it is that really compels a good woman to displace the self, her self. So what I started doing and thinking about for a year was to project the self not the way we say "yourself", but to put a space between those words as if the self were really a twin or a friend or something that sits next to you and watches you, which is what I was talking about when I said "the dead girl." So I had just protected her out in the earth... So I just imagined the life of a dead girl that was the girl that Margaret Garner killed, the baby girl that she killed". (Morrison 58 )

The image of the dead girl is the embodiment of the absence/loss that engulfs the present in the novel. In the first few pages, the narrator supplies almost all the information: the thirty years' troubled marital status of Joe and Violet, Joe's shooting of the eighteen year-old Dorcas, Violet's

revenge in defacing the corpse, her craving for a baby that almost led her to stealing one, the restless nights after the shooting. When the reader thinks there is nothing left to know about the tragic affair, the narrative takes a sudden twist with Violet's determination to gather the information on Dorcas as she thinks that she would "solve the mystery of love that way." (Morrison 27) When she finally reaches the dead girl's aunt and gets hold of the latter's photograph, this turns into an isolated historical document, a sample of the haunting past's intrusion into the present. The dead girl's face becomes an inward face, watching them curiously, igniting in them a keen desire to know a past which would probably help them understand the present:

" And a dead girl's face has become a necessary thing for their nights...What seems like the only living presence in the house...If the tiptoeer is Joe Trace, driven by loneliness from his wife's side, then the face stares at him without hope or regret and it is the absence of accusation that wakes him from sleep hungry for her company. No finger points...But if the tiptoeer is Violet the photograph is not that at all...It is the face of a sneak who glides over your sink to rinse the fork you have laid by her plate. An inward face- whatever it sees is its own self. You are there, it says, I am looking at you." (Morrison 12-13)

Hauntology therefore manifests itself into this instant of descent, both into the distant past and into the innermost recesses of the soul. Thus Dorcas, who no longer exists, encompasses both Joe and Violet in such a manner that they themselves have become an embodiment of the dead girl. Their present epitomizes what they have lost, which they want to forget. But forgetting a history, be it individual or collective, cannot be a solution for the traumatized; it must be brought to light, with a reconstructed meaning, for the healing of the traumatized.

Jazz music is best attuned towards embodying this form of descent. On the one hand, as Morrison herself stated, it represents a descent into tradition: "Like the music that came to be known as Jazz, she took from everywhere, knew everything-gospel, classic, blues, hymns-and made it her own." (Morrison xiii) Jazz also supplies readers with solos, duets, trios and also a mediator, some Ms. Know-all, mysterious narrator. In order to release the present from an entrapping past, stories must be told and retold, in a counter-narrative that involves speakers and listeners, recurring leitmotifs and resuming of themes. This is a therapeutic solution that Morrison's characters are in permanent search of.

On the other hand, jazz also expresses the mood and fascination of a new era, heralded by what the author emphasizes with capital C: "I'm crazy about this City." This time, jazz equates dissent, rebellion and rejection of the past, an interpretation Morrison herself offered in the foreword to the novel:

" I was struck by the modernity that jazz anticipated and directed and by its unreasonable optimism. Whatever the truth or consequences of individual entanglements and the racial landscape, the music insisted that the past might haunt us, but it would not entrap us. It demanded a future and refused to regard the past as an abused record with no choice but to repeat itself at the crack and no power on earth could lift the arm that held the needle". (Morrison )

The novel opens in 1926 in Harlem, the centre of a new historical era whose fascination works its way on people:

" City in 1926 when all the wars are over and there will never be another one...At last, at last, everything's ahead. The smart ones say so and people listening to them and what they write down agree: Here comes the new. Look out. There goes sad stuff. The bad stuff...History is over, you all, and everything's ahead at last." (Morrison 17)

History here refers to the painful experience of slavery that happened to black people in the past and that must be left behind. The passage sums up the philosophy of the New Negro, as

envisaged by Harlem leaders, but in reality the new are the black intellectuals of the Urban North, the cosmopolitan elite Renaissance, the prototype of white superiority having migrated to the city for the betterment of their lives. *Jazz* highlights a wide gap between what seemed to be the fulfilment of all desires, a keynote to Harlem Renaissance, and what it practically turned out to be. Most often the novel conveys a strong sense of a promised land for the Afro-Americans in Harlem, but they rarely have access to the spheres of social, economic and educational opportunities. The narrative voice points out to the many inequities prominent in the city:

"Everything you want is right where you are: the church, the store, the party, the women, the man, the postbox (but no high schools), the furniture store, street newspapers vendors, the bootleg houses, (but no banks), the beauty parlours, and every club, group, order, union, society, brotherhood, sisterhood or association imaginable". (Morrison 10)

The novel also focuses on the bitter socio-economic realities faced everyday by the black people in the city where racial violence is internalized, made visible in the innermost recesses of their souls, where once again dissent and descent intertwine, against the unique background of jazz music. The novel creates an atmosphere of dispossession and longing in which people constantly exploit one another. The husband has betrayed his wife but kills another girl for betraying him, the wife treats the girl most savagely for dispossessing her of her husband. In her utter confusion of the life style of black people, Alice Manfred keeps her niece away from "the kind of Negro, the embarrassing kind." (Morrison 79) Her ironical comment on the furies and revenges inflicted on blacks by blacks is noteworthy:

"Black women were armed; black women were dangerous and the less money they had the deadlier the weapon they chose... What the world had done to them it was now doing to itself. Did the world mess over them? Yes, but look where the mess originated... But in God's eyes and theirs every hateful word and gesture was the Beast's desire for its own filth. The Beast did not do what was done to it; but what it wished done to itself: raped because it wanted to be raped itself... Their enemies got what they wanted, became what they visited on others". (Morrison 78)

This passage reflects on the internal conflict that had consumed the whole community of blacks like the side effects of some powerful drug the Afro-Americans had swallowed in the name of Harlem Renaissance: "I like the way the City makes people think they can do what they want and get away with it." (Morrison 8) This image of dissent can only be matched with that of a "colored man who floats down of the sky blowing a saxophone," but even within this liberated environment old habits die hard and deeply rooted prejudices still linger in people's minds.

At the core of the history of loss lies the history of black women who suffer dispossession, betrayal, alienation along with the age-long oppression of class, race and gender black people are generally submitted to. The music that Alice Manfred hears is not "real music... Just colored folk's stuff... not real... not serious.. It faked happiness, faked welcome, but it did not make her feel generous." [59] The experience of loss is felt not only by individuals who have been separated from parents, children, lovers, but by an entire community uprooted by a legacy of cultural dislocation According to Gurleen Grewal :

"*Jazz* highlights the consciousness of black women's struggle to survive the violence of disfranchisement reverberating across generations, across the North-South and rural-urban divide, a violence that is rendered in the elusive and mute figure of Wild". (Grewal 58)

Thus Wild in the novel "indecent, speechless lurking insanity" is an incarnation of Afro American women who have endured the brutality of slavery. She lays bare the history's wound of denial and dispossession performed on black people, especially women. Years later, this status hardly seems to have changed. In the City after the Reconstruction Violet, not having the necessary

license required for a beautician must be at the “beck and call” of women who want their hair done in return for low wages. By setting her novel in the Harlem of the 20s, Morrison reminds us how the movement failed in fulfilling the black female desires when Harlem itself was an enactment of the fulfillment of all desires. Ironically, these women share in Violet’s lot, feeling suffocated in overpowering drowsiness:

“They are busy and thinking of ways to be busier because such a space of nothing pressing to do would knock them down. They fill their minds and hands with soap and repair... because what is waiting for them in a suddenly idle moment is the seep of rage. Molten. Thick and slow-moving. Mindful and particular about what in its path chooses to bury.”(Morrison 16)

However, her traumatic experience, her dissent and descent into herself gradually transform Violet. When she confesses “Then I killed the me that killed her” (Morrison 209) she demonstrates her ability to re-create herself through the process of killing that part of her which stood as an impediment for coming to terms with her “inward face.” When asked “Who’s left?” Violet answers “Me” in such a way as if “...it was the first she heard of the word”. (Morrison 209). Thus Violet demonstrates her ability to create herself through the process of killing that part of her which stood as an impediment for her reaching her true self. Once again, dissent proves instrumental for a journey of descent into one’s innermost recesses of the soul out of which a new identity arises. After spending some hours with Alice, Violet’s new self reaches towards her, as if Dorcas’ death, metaphorically, the presence of absence, brought them closer: “By this time the women had become so easy with each other talk wasn’t always necessary. Alice ironed and Violet watched. From time to time one murmured something- to herself or to other.”(Morrison 112). This is Morrison’s manner of rewriting the history of black women, of showing how the solidifying bond between them could hasten the therapeutic process of healing after the traumatic effects of geographical and emotional dislocation. The lesson taught by her novel may be summed up as follows: although the history of denial, dispossession and depression is almost unavoidable in the lives of black women, they must not allow themselves to be subdued by its reiteration.

In this way Violet testifies to the way in which the trauma of history, be it collective or individual must be prevented from being all consuming. True to the spirit of the age, *Jazz* is permeated by a sense of loss as well as a note of yearning according to which characters are bound to improvise and sometimes go ahead of the beat. *Jazz* offers healing to those who survive the trauma of a repressed past, yet the unfolding of various strands of individual stories in the novel is so intricate and varied that the novel does not offer any single totalizing meaning. In one of her interviews Morrison explained: “It is important not to have a totalizing view. In American literature we (African Americans) have been so totalized- as though there is only one version. We are not one indistinguishable block of people who always behave the same way.”(Mckay 117)

In a typically postmodernist manner, the writer launches a warning against the danger of “master narrative” according to which individual players do not have any role in it unless they contribute to its predetermined resolution. While filling up the gap between the master narrative and an account of everyday life in her community, Morrison strongly relies on her power of imagination. In the novel the wide gap between “the slippery crazy words” of the “explanatory leaflets” distributed by demonstrators at the Fifth Avenue march and Dorcas, the silently staring child, is articulated in Alice’s attempt to find out connections:

“ She read the words and looked at Dorcas. Looked at Dorcas and read the words again. What she read seemed crazy, out of focus. Some great gap lunged between the print and the child. She glanced between them struggling for the connection, something to close the distance between the silent staring child and the slippery crazy words”. (Morrison 58)

Morrison's conviction stated in the novel is that "The past was an abused record with no choice but to repeat itself at the crack and no power on earth could lift the arm that held the needle." (Morrison 220) It is the function of both the writer and the reader to lift the needle and rewrite the history of people in such a manner as the narrator in the novel says, which will be "both snug and wide open." (221) If the focus of the narrative is to project the damage of history, such confession on the part of the narrative voice also registers a space for narrative reparation.

In *The Art of Fiction*, Toni Morrison links the ability of learning something out of a mistake to jazz as a mode:

"In a performance you make a mistake and you don't have the luxury of revision that a writer has; you have to make something out of a mistake, and if you do it well enough it will take you to another place where you never would have gone had you not made that error. So you have to be able to risk making that error in performance." (Morrison 117)

Morrison's approach to what blues and jazz mean in the larger cultural context of early 20<sup>th</sup> century Afro American urban culture is a complex interweaving of tropes of the blues and jazz which constitutes itself into an intricate narrative strategy meant to make articulate a heretofore repressed and silenced black woman's story and voice. The narrator of *Jazz*, though impersonal, is metafictional. This narrator tells stories not only about characters, but also about herself as a cultural sample:

"The narratives embodied in the manifestation of the blues to which the novel's title refers are rendered in the narrator's onomatopoeic descriptions of the characters' interactions with the urban landscape, the streets of which are often compared to the seemingly deterministic tracks, or grooves, of a record." (Morrison 2)

This analogy invokes the material conditions of the Afro American men and women who migrated to Northern cities in the early 20<sup>th</sup> century, and creates the premises for celebration. At the end of the novel, the narrator, metaphorically playing a record on a phonograph, must acknowledge that she was wrong in its anticipated "bluesy" outcomes for its characters.

In the attempt of laying bare the wounds inflicted on Afro American women by the treason of history, the novel ends with a mutual writer-reader desire: "Say make me, remake me. You are free to do it and I am free to let you because look, look. Look where your hands are. Now." (Morrison 229) It is therefore a coming full circle of the novelist's intentions, according to which both descent and dissent embodied in *Jazz* lay the foundations for a novel of affirmation, whose medium is the lyrics and rhythms of black music itself. From *Jazz*'s first word, "Sth" teasing our ear, "like the muted soundsplash of a brush against a snaredrum" (Rodriguez 245), Rodriguez traces the beat and rhythm of the Harlem Renaissance throughout Morrison's text:

"The harsh blare of consonants, the staccato generated by the commas that insist on hesitations needed to accelerate the beat, the deliberate use of alliteration and of words repeated to speed up tempo- all come together to recreate the impact of jazz ..sexual metaphors, charged with energy, leap into life Language is made to syncopate, the printed words loosen up and begin to move, the syntax turns liquid and flows." (Rodriguez 125)

The previous quotation does justice to Morrison's confession in the Foreword of the novel, where she insisted on the complex relationship between the lives of Afro-American women she wanted to render and the characteristics of their music. Jazz music becomes thus symptomatic of that experience and of its ambivalent quality:

"I was struck by the modernity that jazz anticipated and directed and by its unreasonable optimism. Whatever the truth or consequences of individual entanglements and the racial



landscape, the music insisted that the past might haunt us, but it would not entrap us."(Morrison x)

But it would be interesting to notice the fact that the ambivalent quality of jazz music in the novel does not function at the level of the past/future dichotomy alone. The multifold openness of this musical genre can be assimilated to as many different interpretations of the novel. Consequently, in his formal analysis of how Morrison's narrative strategies parallel the musical strategies of jazz, Eusebio Rodriguez likens the "Sth" that begins the novel to the sound of brush against a drum. An alternative or complementary reading might interpret "Sth" as the sound of a train slowing down and exhaling steam, possibly announcing *Jazz* as a traditional blues text. If this is a blues text, then it is one with a "difference", since "woman" also appears in the very first sentence of the novel. This beginning might be interpreted as indicative of gossip, a traditionally devalued form of female communication. Such a reading supports the idea that Morrison is trying to recover female cultural forms to which traditional accounts of history (specifically Afro-American history) and the history of feminist consciousness have not paid attention .

Nevertheless, the interpretation advocated by the writer herself would be to read/hear this onomatopoeia on the novel's own terms "as the preparatory hiss as the needle slides towards its first groove of a record"(Morrison 67), an interpretation also supported by the repeated references to tracks connoting grooves, records and phonographs as metaphors for the narrative , as well as those of its characters and of jazz itself. When Morrison, through her impersonal narrator, cites the conventions of the blues matrix as manifestations of the post-slavery economic circumstances facing Afro-Americans in the early 20<sup>th</sup> century, she implicitly reframes that matrix by creating a new one based on the image and motion of a record.

By aligning the narrator with the technological apparatus of the phonograph and the cultural artifact of the race record, Morrison invokes the material production and dissemination of the classic blues and their relationship to life in the city for Afro-Americans. This analogy works in conjunction with the narrator's seemingly incidental, but highly generous references to phonographs and records. Thus, when Felice comes to talk to Joe about Dorcas at the end of the novel, it is an Okreh record from Felton's record store that she is carrying. The specificity of the Okreh label cannot be accidental, since Mamie Smith's Okreh recording of "Crazy Blues" (originally entitled "Harlem Blues") has been pinpointed as the product that tapped the potential market of " The Negro as consumer...Friday nights after work in those cold gray Jordans of the North, Negro workingmen lined up outside record stores to get the new blues, and as the money rolled in, the population of America, as shown on sales prognostication charts in the offices of big American industry, went up by one-tenth."(Baker Jr. 8)

The narrator's analogy between record grooves and city streets foregrounds issues integral to the process of identity and community formation for the early 20<sup>th</sup> century Afro-American urban population, a process for which blues and jazz music in general were emblematic. The sidewalks of Harlem are represented in such a way as to suggest the blues narratives against which characters struggle. Significantly, Joe's search for Dorcas during which country trails turn to railroads, then city pavement tracks,( also related by Morrison to the grooves of a record), suggests that the fatalism often attributed to the City has its roots in the South and in the economic, cultural and psychological impacts of slavery.

By making use of the narrative tropes of the jazz record, Morrison encodes in the novel the complicated, often jealous and violent responses of Afro-American women to their post emancipation freedom of choice. If the "Sth" at the beginning of the novel draws the analogy between the artifact of the record and African American cultural narratives, the music Dorcas

anticipates could represent the specific narrative that casts black women in the role of commodity, a narrative of which the classic blues and jazz, however subversive, is not entirely free. For Dorcas is "acknowledged, appraised and dismissed in the time it takes for a needle to find its opening groove." (Morrison 67) When she is questioned about who shot her, the reader is faced with another reference to how instrumental blues and jazz narratives, exemplified in the text by the narrator's playing of them, have been to her fate:

"People are blocking the doorway; some stretch behind them to get a better look. The record playing is over. Somebody they have been waiting for is playing the piano. A woman is singing too. The music is faint but I know the words by heart" (Morrison 192-193)

For Afro-American women, however, Morrison's portrayal of Harlem in *Jazz* through the tropes of jazz narratives becomes a site of contesting narratives that both determined and silenced their identities. Just like in the case of jazz music, aspects of their life-experience are displayed, excluded, totalized or fashionably commodified in a revised version of history's role for Afro-Americans. The novel comes thus full circle in its challenging approach of dissent versus descent, in its attempt to capture: "the essence of the so-called Jazz Age. The moment when an African American art form defined, influenced, reflected a nation's culture in so many ways, the burgeoning of sexual license, a burst of political, economic and artistic power; the ethical conflicts between the sacred and the secular; the hand of the past being crushed by the present. Primary among these features, however, was invention. Improvisation, originality, change. Rather than be about those characteristics, the novel would seek to become them." (Morrison xii)

## BIBLIOGRAPHY

- Baker Jr., Houston. *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Theory of the Vernacular*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Denard, Caroline. "Toni Morrison" in Darlene Clark Hine, ed., *Black Women in America*. New York: Carlson, 1993
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. London: Routledge, 1994
- Grewal, Gurleen. *Circles of Sorrow, Lines of Struggle: The Novels of Toni Morrison*. U.S.: Lousia State University Press, 1998
- Mckay, Nellie. *Conversations with Toni Morrison*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994
- Morrison, Jago. *Contemporary Fiction*. London and New York: Routledge, 2003
- Morrison, Toni. *Jazz*. London: Vintage, 2005
- Morrison, Toni. "The Art of Fiction" in *Paris Review* 128, 1993
- Rodriguez, Eusebio. "Experiencing Jazz" in *Modern Fiction Studies* 39, no.3, 1993

## Franz Kafka, "THE METAMORPHOSIS" – EXPRESSION OF THE RELATION BETWEEN ANTHROPOLOGY AND HEALTH

Clementina Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, „Lucian Blaga” University of Sibiu

*Abstract: The paper expands upon Kafka's "Metamorphosis" as the extreme representation of alienation neurosis caused by "the arbitrary character of the infinite and by existential absurdity" (Chira, 183). From a methodological point of view, we will turn to good account the concept of "time's thermodynamical arrow" which reveals "the sense of time where disorder or entropy increases" (Hawking, 113). In order to properly approach the individual disorder and the mental and spiritual dislocation of Kafka's character, Jung's psycho-analytical theory, Bachelard's aesthetics and Chira's interdisciplinary studies will be also taken into account and closely observed in our analysis of the dramatic effects of the extreme form of alienation described in "Metamorphosis".*

*Keywords: metamorphosis, alienation, time's thermodynamic arrow, interdisciplinarity, Franz Kafka.*

Scopul lucrării, așa cum se desprinde din titlu, este de a analiza legătura organică dintre antropologie și sănătate în Metamorfoza lui Franz Kafka. Pentru ca demersul nostru să se finalizeze corespunzător temei, o scurtă prezentare a cadrului biografic al autorului este extrem de importantă.

Franz Kafka, născut într-o familie de evrei din Praga, este pe linie paternă cu descendenți pragmatici și bine ancorați în realitatea vremii. Descendența maternă este colorată de figuri „romantice și bizare” (Chira, 54). Doctoratul în științe juridice îi oferă posibilitatea de a se angaja ca jurist într-o agenție de asigurări. Lecturează cu interes, în timpul liber, scrierile lui Kierkegaard, Heinrich von Kleist, Martin Buber, Maimonides, la care se adaugă Pascal, Thomas Mann, Hesse, Flaubert, Strindberg, Dostoievski, Cehov și Goethe.

Deși debutul literar și-l face la revista Hyperion din München, încă din 1908, perioada prolifică începe în 1912 cu „Sentința” și „Metamorfoza”, urmate de „Colonia penitenciară” și „Procesul”. Acest cadru biografic ni se pare extrem de relevant deoarece personajele kafkaiene „nu sunt altceva decât alterego-urile scriitorului” (Chira, 58). În ceea ce privește numele personajului principal din „Metamorfoza”, Gregor Samsa, acolo regăsim cele două vocale „a”, așezate în aceeași poziție ca în numele Kafka, afirmă Chira.

Povestirea este simplă. Gregor Samsa, absolvent al facultății de studii economice și voiajor comercial, sânguinos și devotat meseriei, se trezește într-o dimineață transformat în miriapod. Termenul încetățenit în limba română pentru această situație este cel de „condiție la limită” (Hawking, 104). Pentru a determina ce condiții trebuie să îndeplinească personajul dacă „spațiul-timp” pe de o parte și „conștient – inconștient” (Bachelard, 110), pe de altă parte, nu au frontieră, vom aplica ca demers metodologic „teoria universală” aparținând lui Stephen Hawking. Acesta susține că sporirea în timp a dezordinii sau a entropiei este un exemplu a ceea ce el numește „săgeata timpului” (113). Se precizează că există cel puțin trei săgeți ale timpului. Prima este „săgeata termodinamică a timpului” care reflectă „sensul timpului în care dezordinea sau entropia

crește”. A doua este „săgeata psihologică a timpului”, direcția timpului fiind cea prin care „ne amintim trecutul, dar nu și viitorul”. A treia este „săgeata cosmologică a timpului – direcția în care universul se extinde, nu se contractă” (113). Lucrarea de față valorifică conceptul de „săgeată termodinamică a timpului” ca explicație pentru „seismul ființial” (Chirca, 61) care îl dislocă pe Gregor Samsa din orizontul familial și profesional.

Revelarea absurdului vieții, oribila metamorfozare într-o „gânganie înspăimântătoare” (5) și alienarea totală a personajului are loc, în accepția lui Chira, „întotdeauna într-un habitat familiar când omul are mai mult timp să stea față în față cu propria-și sineitate” (61). Acest „habitat familiar” este „camera lui liniștită – o adevărată cameră omenească, deși cam strâmtă” (5) pe care o cunoștea atât de bine. Adjectivul „omenească” asociat cu substantivul „cameră” sugerează preocuparea profund antropologică a scriitorului. Mai mult decât atât, viziunea lui Kafka „adună univers într-un obiect” (Bachelard, 113), în cazul nostru camera. Bachelard vorbește despre „dialectica lui înlăuntrul și în afară” (115). Dar, în momentul în care camera se închide, „afară” dispăre, orice formă de comunicare cu exteriorul este sortită eșecului, iar în interiorul camerei, totul este familiar, dar grotesc. Adjectivul „strâmtă” ne îndeamnă să regândim „dimensiunile volumului” (Bachelard, 115). Mai are volumul relevanță când ceea ce ne oferă Kafka este „dimensiunea de intimitate”? (116). Da, acest aspect are relevanță deoarece este pus în legătură cu înțelegerea vulnerabilității eroului. Din punct de vedere jungian, când relația eu-sine este distorsionată, omul experimentează așteptări frustrante redată simbolic prin „o tortură permanentă” (12). Tortura lui Gregor Samsa provine tocmai din dezechilibrul între eu și sine care îmbracă forma paradoxală și absurdă de devalorizare individuală, de metamorfozare într-un miriapod, forma supremă de alienare. Jung o numește „nevroză de alienare” (13) care afectează în așa măsură individul, încât acesta își pierde dreptul de a exista în limitele condiției umane. Aceasta se datorează diminuării energiei psihice. Când se depășesc impulsurile psihosomatice inconștiente sau distructive persoana depășește formele obișnuite de anxietate și poate trece prin „faza de viețuire în proiecție” (13 care, în cazul lui Kafka, devine realitate).

Jung susține că funcția transcendentă creează posibilități înăscute de reprezentare. Boala, alienarea majoră, are loc când individul ajunge să se identifice cu această reprezentare și să o experimenteze în mod autentic. Ceea ce a putut genera o astfel de deviere de la modelul de sănătate obișnuit, este chiar universul kafkaian, care prin definiție este „straniu, absurd, rigid, determinist, generator de perpetuă suferință” (Chira, 63). Toate aceste elemente le aflăm în narațiunea la persoana I, care redă experiența limită din viața acestui personaj.

Condamnarea generată de propria-i chimie sufletească (Chira, 70) să agonizeze, să ajungă să se perceapă pe sine într-o stare de alienare socială, transpare din informațiile legate de neplăcerile vieții de comis-voiajor (chinurile sculatului de dimineață, a călătoriilor, a meselor neregulate, a relațiilor instabile). Motivul pentru care este nevoit să suporte toate aceste neplăceri este legat de nevoia de returnare a sumei de bani împrumutată de la angajatorul său pentru a-și ajuta familia să-și depășească greutățile de întreținere aproape insurmontabile.

Refularea personajului în considerente legate de meserie și familie seamănă cu ceea ce Bachelard numea „dinamism inabil”, deoarece povestirea nu reproduce viața ci o neagă, opunându-i „o amăgire ce pretinde să o înlocuiască” (Varga, 90). Amăgirea personajului este legată de dimensiunea de intimitate, și această dimensiune, care de obicei este infinită, în cazul acestui personaj, prin forma lui de alienare majoră, devine finită. Metamorfoza în miriapod este trăită și redată cu asemenea intensitate, încât ajungem să ne confruntăm cu o inversare a reflexelor.

Citându-l din nou pe Bachelard, propunem o interpretare care merge în direcția săgeții termodinamice spre dezordine și entropie, prin valorificarea unei teme psihologice referitoare la

intimitate. Bousquet, citat de Bachelard spune „orice intimitate se ascunde...nimeni nu mă vede schimbându-mă... eu sunt ascunzătoarea mea” (153).

Referind la forma de autoamăgire a personajului kafkaian, aceasta poate fi pusă în relație cu amănuntele legate de viața de comis-voiajor care, deși neplăcută, îi apare lui Gregor Samsa ca fiind singurul mod prin care putea să-și ajute părinții să-și plătească datoria față de angajator. În condițiile date, acesta este doar o autoamăgire cu efecte dezastruoase asupra sa. Obligația financiară creează un dublu, chiar triplu stres : pentru Gregor, pentru părinți și pentru angajator. Cel din urmă își trimite procuristul imediat ce i se raportează întârzierea la tren a comis-voiajorului. Secreta transformare nu are obiectivitate totală nici măcar pentru Gregor. Face eforturi uriașe să se scoale, înțelege nemulțumirea părinților, insistențele lor, se sperie chiar când își aude glasul „un piuit dureros” (5), pe care nu-l putea reține și care făcea ca toate cuvintele să nu fie clare decât în primul moment.

Semiotica sunetului joacă un rol important în această povestire în care, așa cum am spus, Gregor ajunge să fie propria-i ascunzătoare a neplăcerilor legate de noua sa condiție existențială. Necunoscând situația, fiecare membru al familiei i se adresează într-un mod mai mult sau mai puțin insistent. În ceea ce privește starea sa fizică „era curios să vadă cum se vor sfârși halucinațiile din ziua respectivă” (10). Durerea, incapacitatea de a-și coordona mișcările, schimbarea vocii, îl nelinișteau. Ultima o pune în legătură cu „o răceală strașnică, boala profesională a tuturor voiajorilor” (10).

Momentul obiectivității este pregătit de polaritatea voce-înfățișare. Semnele distinctive ale acestei polarități sunt extrem de profunde creînd două axe foarte diferite. Kafka opune nevoia de raționalitate a membrilor familiei și a procuristului, iraționalității situației. În mod paradoxal, toți se poziționează în zona rațională pregătindu-se să-l admonesteze (mai puțin mama și sora). Iraționalul irupe în momentul în care aceștia îi identifică glasul: „a fost un glas de animal”, (20) afirmă procuristul, în timp ce mama și sora izbucnesc în plâns.

Cititorului i se dezvăluie înfățișarea personajului prin amănunte referitoare la capetele rotunjite ale piciorușelor care „secreta o substanță lipicioasă” și la faptul că „mandibulele erau foarte puternice” (21). Racordarea celorlalți la iraționalitatea acestei înfățișări se realizează în registrul spaimei, în momentul în care reușesc să deschidă ușa și îi identifică noua înfățișare. Procuristul își duce mâna la gura întredeschisă, se trage îndărăt ca și cum o forță irezistibilă l-ar fi împins afară. Și mai speriată este mama, care leșină când îl vede, iar tatăl „își strânse pumnii cu o mustră dușmănoasă de parcă ar fi vrut să îl izgonească îndărăt” (23), pentru a izbucni și el în plâns. Prin aceste gesturi, drama sporește, iar spaima devine dominatoare.

Paradoxal, cel care „raționalizează” (Bachelard, 50) tulburarea lor este Gregor Samsa însuși. În starea de spirit în care se afla procuristul, Gregor ar fi făcut orice să nu-l lase să plece pentru a nu -și pierde slujba. Incercările sale disperate de a se face înțeles sunt sortite eșecului. Procuristul fuge precipitat din casă, mama urlă ca ieșită din minți, iar tatăl, cu o lovitură puternică de baston „îl făcu să zboare – sângerând abundent – tocmai în mijlocul odăii” (15).

Din perspectivă fenomenologică, Bachelard afirmă că fenomenologul (în cazul nostru Kafka) trebuie să meargă până la „extremitatea imaginilor” (51). Aici, continuă Bachelard, fenomenologul „va exagera, va ciuli urechea, va împrăști primitivitatea și specificitatea spaimelor” (51)

Kafka pare interesat în a face demonstrația primitivității condiției umane chiar pe această făptură pentru „a valoriza un centru de singurătate” (Bachelard, 53). „Răsunetul fenomenologic șterge rezonanțele mediocre” (62), afirmă Bachelard. Pe această linie interpretativă, apreciem că Gregor Samsa își primește adevărul de la „intensitatea esenței sale” (53), esență redată prin verbul



„a se metamorfoza”. Esența primitivității este redată în imagini simple pe care le putem pune în legătură cu universul sunetului. Deoarece nu putea afla direct nici o noutate, trăgea cu urechea la tot ce se vorbea în camerele alăturate. Iar ceea ce se auzea se referea la situația financiară precară a familiei acum când el nu mai putea lucra.

Parafrazându-l pe Bachelard, îndrăznim să spunem „tot ce aude simte” în contrareplică la „tot ce strălucește vede” (Bachelard, 69). El simte drama familiei și faptul că doar sora sa, Greta, rămăsese atașată de el. Planul lui era să o trimită pe socoteala sa la conservator, informație pe care se gândea serios să le o comunice solemn în ajunul Crăciunului. Această intenție sensibilă face să radieze în sufletul cititorului unde sensibile, unde oprite de forțe potrivnice din casa familiei lui Samsa.

Forțele care îl asediază sunt atât de natură interioară cât și de natură exterioară. Samsa este profund conștient de faptul că îi inspira dezgust surorii sale care trebuia să se stăpânească atunci când intra în camera sa pentru a nu fugi când îl vedea. Era conștient de drama mamei. Aceasta se opunea oricăror modificări la nivelul camerei sale pentru ca atunci când acesta își va reveni să poată uita mai ușor cele petrecute între timp.

Forțele asediatoare au apărut și din afara familiei. Venirea și instalarea unor chiriași, faptul că sora și mama erau ocupate, una cu activitatea la magazin, cealaltă cu broderia, pentru ca familia să se poată întreține, au redus considerabil interesul acestora pentru el. Își dădea seama că datorită respingătoare sale forme actuale era pur și simplu tolerat. Murdar, rănit, abandonat, slăbit, Samsa devine obiectul unui test scriitoricesc.

Bachelard susține că „orice imagine simplă este revelatoare pentru o stare sufletească” (53). Imaginea surorii cu vioara și arcușul în mână este acea imagine simplă dar revelatoare din povestire. Ea devine semnul extremei sensibilități „față de niște semnificații intime ce stabilesc o comunitate de suflet” (70) între Samsa și sora sa. Prezent în camera recitalului deoarece fusese atras de interpretarea la vioară a Gretei a unei melodii dragi, se hotărăște să o tragă de fustă și să îi dea de înțeles să vină în camera sa deoarece nimeni nu o aprecia mai mult ca el. De asemenea dorește să-i vorbească despre intenția de a o trimite la Conservator. Fiind sesizat de chiriași, creează o stare de spaimă și repudiere generală. Ideea că trebuie să se descotorosească de el pornește chiar de la Greta, care nu a înțeles nimic din demersul său. Referirile la el ca „animalul ăsta ne urmărește, ne gonește chiriașii, parcă ar vrea să pună stăpânire pe întreg apartamentul, să ne silească să înnoptăm pe uliță” (83) este ultima informație pe care ne-o încredințează autorul despre familie, înainte ca Samsa să se stingă din viață.

Amintirile legate de familie în ultimele sale clipe sunt încărcate cu „duioșie și dragoste” (84). Imaginea lui finală, ni-l relevă într-o stare de meditație „pașnică și vană” (84) referitoare la faptul că era hotărât să dispară, „hotărârea lui fiind mai fermă decât a surorii” (84). Evenimentul se întâmplă la ivitul zorilor, când „fără să vrea, lasă capul să-i cadă în jos și din nările lui, mai adie slab o suflare” (85). Măreția acestei scene rezidă din unirea „transcendenței a ceea ce se vede cu aceea ce se aude” (Bachelard, 208).

Pentru a indica această dublă transcendență, aparent insesizabilă, propunem o interpretare personală a versului lui Loys Masson din „Icar sau călătorul”. Versul original „mă auzeam închizând ochii, deschizându-i” poate fi valorizat pentru a reflecta vocea interioară pe punctul să se stingă și a cărei vibrații ar putea fi redată prin reformularea „îl auzeam închizând ochii, dându-și ultima suflare”. Întreaga povestire este sub semnul verbului a asculta. Imaginea din final, cea mai firavă și mai inconsistentă, revelează vibrații profunde.

Interpretarea noastră a avut ca scop să nu rămână la suprafața lucrurilor, să ne familiarizăm cu imagini, sunete, racordându-le la o realitate psihologică profundă. Metafora paradoxală folosită

– transformarea personajului în miriapod – a avut menirea să ne conducă spre ceea ce Bachelard numea „ontologia presimțirii” (203). Avem presimțirea că atunci când povestirea se sfârșește ea va renaște în conștiința noastră. Ceea ce am fi tentați să numim „halucinații auditive sau vizuale” (203) anunță o dramă a cărui sfârșit noi îl presimțim cu acuitate.

Camera lui Samsa este cea care asigură unitatea de loc, timp și acțiune. Putem însă vorbi oare de acțiune pentru cineva care își petrece timpul sub pat? Bachelard numește patul „colț de meditație” (170). Conștiința că este lăsat în pace în colțul său creează ceea ce Bachelard numea imobilitate. Dar, spațiul imobilității devine „spațiul ființei” (166).

În altă ordine de idei, această ipostază trădează „izolarea ființei retrasă în sine” (167), expresie a alienării sale. Această alienare ne conduce spre o dublă dialectică: pe de o parte, este vorba de ființa liberă (sănătoasă) și ființa înlănțuită, damnată, dominată de animalitate (expresie a bolii psihice). Animalitatea parțială a personajului care continuă să raționeze, să simtă, să aibă „exploziile temporale ale ființei” (167) care încearcă disperat să relaționeze cu ceilalți este simptomatică. Cauza insingurării acestui personaj, anxietatea, monstruoșitatea metamorfozării sale se regăsesc în ceea ce Chira numea „arbitraritatea infinitului și absurdului existențial” (183). Ele contaminatează relația dintre antropologie și sănătate și efectele stranieității acestei contaminări au dus la o „exagerare a exagerării” (Bachelard, 252), pentru a localiza și descrie chinurile personajului chiar dacă ele au fost dictate de o „anatomie imaginară” (Bachelard, 252).

Mai mult decât atât, se poate contempla și un alt tip de metamorfoză – de la umilința alienării la virtute. Ultimele gânduri ale lui Gregor Samsa ne vorbesc despre iubirea sa statornică pentru familie. Iubirea ca forță vitală creează un nou tip de limbaj. Este vorba de limbajul sufletesc ce are rădăcini mult mai profunde ce țin de geneza noastră tulburătoare și tulburată de păcatul originar. Chira afirmă că „existența este vina” (65), atunci când nu conștientizăm că în noi există un potențial extrem de valoros, care ne ajută să ne depășim condiția umană prin voință și conștiință.

## BIBLIOGRAPHY

- Bachelard, Gaston. *Dreptul de a visa*. Editura Univers, București, 2009
- Chira, Vasile, *Studii de pluri-, inter- și transdisciplinaritate*, Editura Universității Lucian Blaga, Sibiu, 2012
- Jung, Carl Gustav. *Memories, Dreams, Reflections* (ED. Anelia Jaffe, Richard and Clara Winston, Trans.). London: Flamingo, 1983
- Kafka, Franz. *The Metamorphosis and Other Stories* (Barnes and Noble Classics Series), New York, 2003.

## THE APPROXIMATE MAN: A MASTERPIECE

Ion Popescu-Brădiceni

Assoc. Prof. PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu

*Abstract: For George Calinescu, Tristan Tzara (his real Jewish name being Samuel Rosenstock, born in Moinești, on April 16<sup>th</sup>, 1896 – deceased on 25 December 1963 in Paris, also known as S. Samyro) is the inventor of Dadaism. "The premonition of Dadaism is the fact that, by bypassing the reports that lead to a realistic vision, the poet associates images that are unbelievably contradictory, surprising consciousness". [1].*

*Even Nicolae Manolescu is restrained in his critical attitude. However I must point out that he lingered, although superficial, on the 19 part poem "L'homme approximatif" (from 1930, translated by Ion Pop, in 1996, after a failed attempt in the "Tribuna" magazine (23/1537), XXX year, June 5<sup>th</sup>, 1986, page 10) in which, for example, Marcel Raymond saw some of the "gestures of lyrical prose of Rimbaud in an extraordinary linguistic debauchery". [2]*

*Restrained? Maybe even unable when he considers that – and I will quote him so I won't be blamed for gratuitous meanness – "The approximate man is a sample of anarchic super-realism", and – "the few passages that can be taken out are not at all lyrically compelling". It seems that poor Tristan Tzara "pushed the anti-poem a little to far"(!) .*

*Unlike Nicolae Manolescu, to his honor, Marcel Raymond thinks that "L'homme approximatif" is an epic poem of great amplitude that can honestly be linked to super-realism; His logical incoherence does not hide an internal logic, but a intense impetus, a vis poetica, a force that tries to generate big verbal ensembles, full of images; whole fragments are detached and float like islands, betraying the poet's island calling and the calling of a reverie and the poetics of fire. "Things, and life, and approximate man, are driven here (in the poem) in all their nudity, seen in all their absolute nonsense, surprised in the movement that leads from the primordial mess to order, always misunderstood by the intelligence of a primitive and impenetrable reality.*

*Keywords: Dadaism, approximate, anti-poem*

Pentru George Călinescu, Tristan Tzara (numele său real de evreu fiind Samuel Rosenstock, născut la Moinești, pe 16 aprilie 1896 – decedat la 25 decembrie 1963 la Paris, iar pseudonimul: S. Samyro) este inventatorul dadaismului. „Presimțirea dadaismului e în aceea că, ocolind raporturile ce duc la o viziune realistă, poetul asociază imagini neînchipuit de disparate, surprinzând conștiința”[1].

Și Nicolae Manolescu e reținut în atitudinea-i... critică. Și totuși semnalez că a zăbovit, deși foarte superficial, asupra poemului în 19 părți «L'homme approximatif» (din 1930 și tradus de Ion Pop, în 1996, integral, după o primă tentativă din „Tribuna” (23/1537), anul XXX, 5 iunie 1986, pag. 10) în care, de pildă, Marcel Raymond a văzut câteva dintre „gesturile prozei lirice rimbaldiene într-un extraordinar desfrâu lingvistic”[2].

Reținut?! Poate chiar inabil când consideră că – îl citez ca să nu fiu învinuit de răutate gratuită – „Omul aproximativ este o mostră de suprarealism anarhic”, iar – vezi doamne!? –

„puținele pasaje care se pot excerpta nu sunt pe deplin convingătoare liric”. Chipurile bietul Tristan Tzara „a împins un pic prea departe antipoezia”(?!).

Spre deosebire de Nicolae Manolescu, cel lovit de cecitate, spre cinstea lui, Marcel Raymond e de părere că „L’homme approximatif” e un poem epic, singurul poem de mare anvergură ce poate fi pe drept cuvânt legat de suprarealism; incoerența-i logică nu ascunde nici o logică interioară, ci un dinamism intens, o vis poetica, o forță ce se străduiește să genereze mari ansambluri verbale, doldora de imagini; în proza lui lirică se schițează mereu o alchimie verbală, întemeiată parțial pe modulații subtile sau pe brutale discordanțe vocalice și consonatice; fragmente întregi se desprind și plutesc ca niște insule, trădându-i poetului vocația insularității și vocația unei reverii și poetica focului. „Lucrurile, și viața, și omul aproximativ, sunt mimate aici (în poem adică – n.m.) în toată nuditatea lor, înfățișată în nonsensul lor absolut, surprinse în mișcarea ce duce de la dezordinea primordială spre ordinea veșnic neînțeleasă de inteligență a unei realități primitive și impenetrabile”[3].

Autocontrazicându-se, Marcel Raymond îi conferă lui Tristan Tzara satisfacția de a-l fi determinat să-și spulbere el însuși orice prejudecată căci – îl citez iarăși – „e vorba, (în poem – n.m.), așadar, de a conferi cuvintelor mai mult decât o semnificație: o existență reală; ele tind a redeveni „substanță a lumii” și... ne duc cu gândul la aceste revoluții titanice și aceste viziuni subterane”[4].

I. Negoșescu se rezumă numai la cele compuse de Tristan Tzara în limba română, selectând drept capodoperă „poemul” „Inscripție pe un mormânt”, o elegie în care s-ar ascunde „fermentul dadaismului”, opinie pe care, personal, n-o accept întrucât metafora e încă în stadiu de comparație la vedere „sufletul cum luna”, „sufletul, ca un cerșetor”, „sufletul ca o lacrimă”, „sufletul ca o batistă”, deși poate imaginea amintirii „cu nevăzute degete de fantasmă” ar putea fi recuperată ca antologică și realmente revoluționară și de-o abilitate discontinuă transformaționistă[5]. Mai degrabă „Călătorie” anticipează instanța discursivă surrealită decolând de pe un „aeropot” simbolist[6] ori – de ce nu? – „Sufletele pe aici”[7], căci în cele 9 strofe stranietatea și ruptura / intervalul încep să se manifeste acut; dar și „Se spânzura un om”[8] te provoacă la recitare, obligându-te la o poetică a relecturii[9].

Serge Fauchereau, pe care l-am cunoscut și l-am intervievat, în anii ’90, convorbindu-ne într-o franceză academică, sesizează sintaxa schimbată din „Insomnie (I+II)”. Eu mă las vrăjit de erotismul unor versuri sublime: „Dormi lângă mine ca un strat de flori / Ești tăcerea dunelor submarine”[10]. Același Serge Fauchereau îi elogiază lui Tristan Tzara străpânirea tuturor mijloacelor până la dinamitarea sintaxei în textul „În gropi fierbe viața roșie”[11].

Pierre Mazars îi atribuie două însușiri: spiritul de revoltă, receptivitatea față de estetica nouă[12] iar Laurențiu Ulici încrederea în posibilitatea artei de a resuscita energiile sensibilității umane, experimentarea pe cont propriu a ideii malarméene de a da cuvintelor tribului un sens mai înalt”[13]; ca Marin Sorescu să-i sublinieze lui Tristan Tzara deviza noului curent: „Să se termine cu toate prostiile astea” cu un hohot de râs complice, în locul lor să se (re)institue capacitatea de invenție secretată de inteligență și fronda totală împotriva contemporanilor săi: „Veți fi de acord cu mine, Domnule Președinte, că suntem cu toții o ceată de ticăloși și că, prin urmare, micile deosebiri – ticăloși mai mici, ticăloși mai mari – nu mai au nici o însemnătate”. Oricum, „insurgenții de la Zürich și de la Paris au căutat programatic să provoace discontinuitatea și ruptura” – conchide și Marin Sorescu, el însuși un iconoclast al timpului său bolnav de totalitarism[14].

Nicolae Țone – laureat, în 2014, al A.N.P.S.L.B. pentru poezie –, ca editor bibliofil, riscă, cu un entuziasm nemărginit, a-l declara pe Tristan Tzara mare poet român, calitățile lui excepționale fiind:

- dezordinea migălos construită,
- elasticitatea discontinuității practicate,
- eleganța dicteului,
- elementele de teatralitate,
- ambiguitățile de limbaj,
- ingineria (tehnica) poemului,
- Chaplin-ismul riguros, studiat în oglindă,
- ludicitatea eroică, sacrificială[15].

Și nu greșește, întrucât Tristan Tzara chiar este un mare poet român (s.m.) a cărui epopee sui generis Omul aproximativ poate fi reconsiderată odisee a conștiinței, autobiografie fictivă, anamneză, recucerirea de sine prin cuvânt, redat oralității sale ș.a.m.d.

Dominique Combe îl situează pe Tzara pe un itinerar de sursă baudelairiană, ducând de la pasivitatea melancolică, de la starea de splen, la o ipostază activă a eului ba inhibat ba expansionist[16].

Un excelent „portret” tematic și de motive și tensiuni predilecte îl realizează Ion Pop. Acesta precizează că nucleul viziunii ar indica o stare de încordare a sensibilității reprimată. Neliniștea lăuntrică și vitalitatea care-și cer expresia se contrazic fiind totodată complementare. Motivele presărate laborios și manierist sunt: închisoarea, capcana, împotmolirea, prizonieratul, evaziunea, călătoria invizibilă, foamea de lumi alternative, memoria (în spațiu-timp-mișcare), cucerirea (spre a fi descoperite și trăite) de lumi noi, care trădează modul în care eul îl descoperă pe celălalt ca un Colon hermeneutic corelat cu Las Casas profetul[17], ascensiunea. Toposurile: trenul, metroul, corabia, vaporul, portul, stânca, estuarul, reciful, sticla purtătoare de mesaj sunt prezente recurente în acest univers labirintic. Tematica recluziunii acoperă iar singurătatea celebrată elegiac, în ecouri reverberante, întresituarea anti-eroului: omul aproximativ, la Tristan Tzara, omul comun la Nicolae Labiș, care însă poate fi capabil, brusc, de o beție nietzschean-dionisiacă regeneratoare / eliberatoare.

Poetica creației directe, cu inserții programatice, ilustrând preocuparea esențială pentru înnoirea limbajului poetic tradițional / moștenit, nu mai acordă atenție corespondenței cu o realitate externă, de oglindit. Secvența XIV, de exemplu, e o ars poetica veritabilă[18] „... Ce pană scrie ciudata scrisoare circulară a orizontului tânguitor / pe care ochii îi alungă până la cel mai nelămurit și mai îndepărtat dintre simțuri / ei se ridică spre veșnica incandescență / ce asurzește aparența lucrurilor și eroismul lor prefăcut // noi am deplasat noțiunile și le-am contopit veșmintele cu numele lor / oarbe-s cuvintele ce nu știu să-și regăsească decât locul lor de la naștere / rangul lor gramatical în universala siguranță / firav e focul pe care-am crezut că-l vedem mocnind în ele în plămâinii noștri / și palida-i licărirea ursită a ceea ce spun // dar când amintirea vine să-i sperie masca de strigăt și crimă / voind să smulgă literele din cuvinte / paiele ies din așternutul trupului meu care la fel de potrivit / ca dumnezeul meu mă asuprește / și-atât de tare o, cer cuprins, de febră și / și mă sfărâm de-a lungul scheletului de fier / și strivit ca un fruct de pasul neatent / plâng fiere suculentă eliberare / dacă-aș putea să ucid amintirea fugar vânat / cât de murdar este cuvântul când ea se-apropie de ce nu-l sugrumi...”.

„Citit astăzi, un asemenea discurs compozit, prismatic, explodând adesea spre toate *orizonturile imaginarului*(s.m.), poate fi mai exact situat într-o istorie a poeziei secolului XX, prin raportarea deopotrivă la amintirile experiențe dadaiste – pe care le depășește în mare măsură,



abandonând, cum mărturisește poetul însuși „caracterul demonstrativ, provocator și negator al poeziei, pentru o expresie mai constructivă a materiei poetice”[19] și la suprarealism”[20].

Oricum Omul aproximativ combină viu hazardul asociativ în construirea discursului poetic și *tipul de imagism* (s.m.) ce rezultă de aici, esențialmente metaforic, cu un anumit automatism de poezie pură, de metaforă în lanț. Megapoemul rezistă oricărei analize prin energia-i vizionară ce-i însuflețește corpul țesut ca o mătase de păianjen, vibrotextual, patetic și evident transretoric.

„Deschiderea cosmică a perspectivei, complexitatea rețelei de analogii și corespondențe pe care se întemeiază, – conchide hermeneutic Ion Pop – densitatea elementară a vocabularului, observată de toți comentatorii, ca și mobilitatea jocurilor barochizante ale fanteziei, un mod fastuos de compoziție muzicală, ce dezvoltă un motiv inițial dintr-un singur suflu organic, îl situează printre operele de puternică rezonanță ale poeziei secolului nostru”[21].

În continuarea demersului lui Tzara, Nicolae Labiș schimbă registrul, care devine polemic. Totul e pus sub semnul confruntării cu copilăria, vârsta purității absolute. Această meditație etică labișiană are un fior liric mai grav, derivat – după cum observă Eugen Simion – „din sentimentul de nostalgie a copilăriei pierdute, către care poetul își întinde aripile”. Poemul „Omul comun” al lui Nicolae Labiș se naște „din efortul de a prelungi în altă vârstă modul sincer al copilului de a face o poezie energetică, polemică, necruțătoare cu ipostazele leneșe ale devenirii etc.”[22].

Amplul poem „Omul comun” se încheie printr-o viziune cosmică a genezei ca și poemul tristantzaraian, transformată însă într-o transmetaforă a noii societăți, și aceasta însă anticipată tot de Tzara. „Marca de mare poet este dată de tensiunea dintre confesiune și tendința transindividualizării”[23]. Ca și Tzara, Labiș se află sub chipul lui Janus Bifrons. Amândoi fiind mari poeți români.

Amplul poem „Omul aproximativ” cuprinde nouăsprezece secvențe; publicat în 1931, este considerat cea mai semnificativă operă lirică a lui Tristan Tzara; a fost scris între anii 1925-1930; fiind echivalări, în caleidoscop, ale unor stări de spirit prinse în pasta diseminantă a unui discurs într-o tensiune deschisă, fiind deci o „operă deschisă” (Umberto Eco), o epopee sui-generis, cu tramă epică și suflu unificator, cu temă și remă transparentă, reconsiderată în transmodernism ca povestire (odisăe a conștiinței și vecină cu o carte celebră a lui Constantin Noica, „Povestiri despre om”).

Procedeul, ușor recognoscibil, este anamneza platoniciană, autobiografia fictivă, soldată ambele, cu o recucerire de sine prin cuvânt, redat oralității sale și ipostazei active a (meta)eului (a eului ca mit, adică – n.m.) (Combe, 1994, 105-107).

Motivului închisorii și motivului capcanei, al împotmolirii și al prizonieratului îi corespunde, prin contrast-antiteză, seria de imagini ale evaziunii, prin călătorii în spațiile memoriei (inconștiente – n.m.) sau înspre noi lumi care se cer cucerite, descoperite, trăite, regenerativ, într-un întreg imaginareal al călătoriei, plecării, evadării, ascensiunii.

Cumva baroc – manierist, suprarealismul „Omului aproximativ” avea să-l determine pe Nichita Stănescu a scrie „Omul-fantă”, o capodoperă și acest poem cu aură și voință / inventivă-creatoare. Dar poemul își e suficient sieși prin subiectivitatea-i care se figurează ca spațiu labirintic ce-și caută propriile supape eliberatoare ale vulcanului lăuntric iruptiv-eruptiv.

Antieroul lui Trista Tzara are o vitalitate nietzscheano-dionisiacă, întrucât la un moment dat e invocată beția eliberatoare, ori se proiectează reverii simili-paradisiace. Ne aflăm – și nu ne aflăm – în fața unui „extraordinar poem primitiv”, a unei adevărate geneze (Lacôte, 1960, 41), a unei viziuni.

Iată cum îl consideră Ion Pop. Punând în ecuații insolite cuvintele, face (poetul – n.m.) loc printre imagini propozițiilor programatice, deci creația directă, o gramatică scoasă din uzura-i învechită, forțând-o să se reîmprospăteze prin încercarea de a exploata substanța, materialitatea cuvântului, eventual antireferențială (fără reper exterior în realitatea dată) și automatismică, metaforică „în lanț” constructivist de (meta)/(trans)text.

Dar cum îl reevaluez eu însumi? Relectura poemului m-a frapat inițial, m-a, cumva, pus pe (meta)gânduri, pe traseul spre circularitatea întregului. Și atunci am înțeles: În genere, filozofic vorbind, omul e o entitate „aproximativă” și într-o foarte cumplită „devenință” (Constantin Noica). Fiind relativă e mereu „comună” (Nicolae Labiș) și „recentă” (H.R. Patapievici). Dar își autotranscende condiția în transumanism (Basarab Nicolescu), în „homo suis transcendentalis”.

„Omul aproximativ” e o „metapoveste” și o „transpoveste” de zile faste. Graiul (adică limbajul însuși) chiar dacă are noimă trebuie să și-o renege spre a dobândi alta. „Îmbrăcate în fiecare dimineață / descheiate de noapte cu mâini de vis”, secvențele poemului sunt parțial incantații parțial „cântec gustos pe gama limbii”. „Căldura țesută de cuvânt în jurul sâmburelui său” care suntem „exact” noi – ne „va purta în brațele ei nevăzute” spre sărbătorile „transpuse pe octavele straturilor de vieți felurite... întrezărite-n oglinzile presimțite în inima pietrelor”. Aceste oglinzi-simboluri sunt rădăcinile poeziei tzariene: „lungă cruce atât de solemnă pe răsuflarea rouă”; „zvonul unui vârtej sclipitor cu mii de brațe-n explozie”; „ritm proiectat în meridiene și felii”; „gest rotund al mâinilor oferind aerului imaginea sprintenă privighetoare ce-nchide circuitul” în cerc hermeneutic.

„Omul aproximativ” este, la flacăra reincendiatoare a revizuirilor, mult mai generos și mai înalt („până la perfecte acorduri pe vergile astronomice”). O analiză atentă îi poate dezlega nodurile, îi poate scana „scheletul cadențat al muzicalelor schele – aruncate grămadă” în timp ce oamenii cântă în cerc pe sub poduri... ca „să-și descopere ascunsă-n adânc portocala răcoroasă a creierului” ori amara viață plimbându-se în împrejurimile de farmec înflorite nefiind în stare să spargă sâmburele poieinic / poietic.

Metapoetica / și transpoetica / lui Tristan Tzara (Isolda lui fiind însăși Marea Poesie) pare greu perisabilă, pare rezistentă oricărei demantelări. De ce oare? Simplu: deoarece izvoarele-i sunt aurifere scăpate – citez – „de caznele zbârcitului timp” (Tzara, 1996, 128). Deoarece „cuvântul singur e de ajuns ca să vezi... experiența și credința neprihănite în vinul divinei legi”.

Urzeala Textului e din „năluciri fără glas... pe care le cristalizezi în jurul ploioasei tale vocații”. E „din amețitoare tumbă” în spațiul lingvistic, cu „viril miros de eroism” în „jocul pornirilor zumzăitoare” și al „răbdătoarelor exerciții de risc încordate de excese”.

Revendicându-se din „greierul” lui Platon, Tristan Tzara rezidă lângă un „grâu sever”, lângă „filtru floarea strecurând luminișul” ducându-se – citez – „pe drumul imberb unde cuvântul brodează iedera” poematikonică, în care „somniazele păsărele” ale lui Mihai Eminescu devin „somniazele rachete” (care – n.m.) trăiesc în colonii de electricitate și-adună-n șorțuri de raze (cortul – n.m.) cojile orizontului seara. Estimp „modelatorul inform vede în fiecă arbore o vie întâmpinare pe drumul imberb unde cuvântul brodează-nălțimea / pădurea gâfâind a urcat până-n vârful concepției matematice” (Tzara, 1996, 132).

Desigur că „modelatorul inform” este subconștientul care recurge la personanța lui Lucian Blaga ca să formativizeze câtdecât fie el și un «poem aproximativ», antidogmatic, revoluționar și avangardist prin excelență. Și ce-i grăiește subconștientul... conștientului? Un cântec de leagăn (tot intertext la Eminescu? la Blaga? la Barbu? – n.m.): „Dormi dormi / alfa se-nchide pe pleoapa ta” ș.a.m.d.

Interpretarea-mi intra- și trans-textuală poate fi continuată de altcineva, căci direcția eseostudiului e ostensiotică și de acum înainte la îndemână oricărui „recititor” abilitat. N-are decât a se înscrie pe ea! Dar schimbând din când în când perspectiva, metoda, paradigma.

### În loc de concluzii

Îmi zic prietenii că sunt un poet împlinit,  
fericit consacrat. Eu le spun că sunt mereu  
nemulțumit de mine însumi. Că literatura română  
e una mică, destul de mică până și în Europa.  
E altceva, de exemplu, să fii poet în India, China,  
în S.U.A. măcar, ori în Brazilia, Argentina, în  
Rusia la o adică (are și ea o populație destul de numeroasă).  
Deci degeaba mă preaslăvesc unii dintre tovarășii  
de cale (desigur, în același timp, alții îmi neagă  
pur și simplu existența ca/ de scriitor) ba suind  
pe brânci dimpreună un munte ba străbătând la pas o  
vale înmiresmată până la beție cu maci și  
regine-ale-noptii, myosotis și mentă sălbatică,  
iriși și romanițe. Le explic, binevoitor,  
socratic reveriant, că poezia e roua de pe  
ierburi în zori, care trebuie culeasă  
bob cu bob în eprubete de cristal de  
Veneția și depozitate în templele lui  
Osiris-Zalmoxis – cele ce-or mai fi  
rămas ascunse prin subpământurile  
Carpaților și neprădate de hoardele  
atâtor popoare asiatice, crude,  
însetate mereu de crimă  
și sânge (sacrul = violență).  
Romeo Magherescu îmi scrie de  
la Florența: „Poezia este o serie  
aparent nesfârșită de îngemănări  
de sunet și literă, de simbol și  
cuvânt, de semn și țiteră. Când  
traduc, mă simt umilit de  
ambiguitățile-i farmakonice și ferecă-  
toare de arhetipuri.” Ce fel de poet o fi  
fost Tristan Tzara? Român, francez ori  
„evreu rătăcitor” pe acest pământ, zeu încapsulat  
în ochiul lui Horus cel  
pururea strălucitor sub priveghiul etern  
al lui Ra. I-am revăzut „primele  
poeme” (Tzara, 1971), apoi alte  
„douăzeci și cinci de poeme” (editate de  
Nicolae Țone, în 1998 – n.m.) și am fost

de acord că „principalul artizan al curentului Dada nu este altcineva decât un mare poet român înzestrat cu precocitate și geniu”.

## BIBLIOGRAPHY

1. G. Călinescu: Istoria literaturii române de la origini până în prezent; ediție și prefață de Al. Piru; ed. Minerva, București, 1983, vezi capitolul: „Dadaști. Suprarealiști. Hermetici. Momentul 1928” și subcapitolul „Reviste de avangardă. Balcanismul”, pag. 887;
2. Marcel Raymond: De la Baudelaire la suprarealism; trad. de Leonid Dimov; stud. introd. de Mircea Martin; ed. Univers, București, 1998; pp. 279-282.
3. Idem, ibidem,
4. Ibidem
5. Corneliu D. Bîlbă: Hermeneutică și discontinuitate; Ed. Universității Alexandru Ioan Cuza din Iași, Iași, 2011, p. 10
6. Primele poeme ale lui Tristan Tzara și Insurecția de la Zürich prezentată de Sașa Pană; ed. Cartea Românească, București, 1971, pp. 50-51
7. Idem, ibidem, pp. 56-58
8. Ibidem, pp. 59-60
9. Matei Călinescu: A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii; trad. de Virgil Stanciu; ed. Polirom, Iași, 2003, 405 p., in integrum
10. Tristan Tzara: Op. cit., pp.65-67
11. Serge Fauchereau: „Dada exista înainte de Dada”, în Tristan Tzara: Douăzeci și cinci de poeme; pref. și trad. de Nicolae Țone; ed. Vinea, București, 1998, pp.85- 88
12. Pierre Mazars: „Dada s-a născut în România. Tzara a murit la Paris”, în Tristan Tzara: Douăzeci și cinci de poeme, ediția citată, pp. 89-94
13. Laurențiu Ulici: „Tânărul Tristan Tzara” în Tristan Tzara: op.cit., pp.95-98
14. Marin Sorescu: „DaDa, adică NuNu – despre Nu-ul românesc afirmativ”, în Tristan Tzara, ibidem, pp.99-102
15. Nicolae Țone: Apogeul perioadei Dada; în Tristan Tzara: ibidem, pp.3-13
16. Vezi Dominique Combe: Tristan Tzara et l'épopée antihumaine de L'Homme approximatif, în Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires, nr.1-2, 1994, pp.105-107
17. Tzvetan Todorov: Cucerirea Americii. Problema Celuilalt; trad. de Magda Jeanrenaud; Institutul European, Iași, 1994, in integrum, 250 p.
18. Tristan Tzara: Șapte manifeste Dada cu câteva desene de Francis Picabia. Lampisterii. Omul aproximativ (1925-1930); versiuni românești, prefață și note de Ion Pop; ed. Univers, București, 1996, pp.182-187
19. Vezi Tristan Tzara, Les écluses poétiques, în Oeuvres complètes, tome 5, Flammarion, 1982, citat de Dominique Combe
20. Tristan Tzara: Șapte manifeste Dada, ed.cit., pag.XVII, din prefața lui Ion Pop
21. Idem, ibidem, pag.XVIII
22. Eugen Simion: Scriitori români de azi, I; ed. Cartea Românească, București, 1978, pp.157-163
23. Vezi Postfața Poeta bifrons, a lui Voicu Bugariu la volumul Nicolae Labiș: Poezii; antologie de Voicu Bugariu; ed. Minerva, București, 1976, pp.175-202

24. Dominique Combe, „Tristan Tzara et l'épopée antihumaine de L'Homme approximatif, în Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires, no.1-2, 1994, pp.105, 107
25. R. Lacôte, în Tristan Tzara, Segheres, 1960, „Poètes d'aujourd'hui”
26. Tristan Tzara: Șapte manifeste DADA cu câteva desene de Francis Picabia. Lampisterii. Omul aproximativ (1925-1930); versiuni românești, prefață și note de Ion Pop; Editura Univers, București, 1996
27. Tristan Tzara: Primele poeme (și insurecția de la Zürich, prezentată de Sașa Pană”); Editura Cartea Românească, București, 1971
28. Tristan Tzara: Douăzeci și cinci de poeme; prefață și traducere: Nicolae Țone; postfață: Serge Fauchereau, Pierre Mazars, Laurențiu Ulici, Marin Sorescu; Editura Vinea, București, 1998/ Flammarion, Paris; ilustrația grafică a ediției și coperta: Mircia Dumitrescu; traducerea prefetei „Vingt = cinq poèmes” L'apogée de la période de Dada” (Nicolae Țone) îi aparține lui Claudiu Soare.



## MIRCEA ELIADE. THE FOLKLORE AND THE SUBSTANCE OF REALITY

Rodica Brad

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

*Abstract: This article aims at analyzing « Folklore, as knowledge instrument » (1937), which is part of Eliade's essays from youthhood as perspective of his later evolution of philosopher of culture and history of religion. This study demonstrates a quite interesting way of reading ethnographic and folkloric documents, as they may lead to exploration of experience and conscience not fully rationally. It is about real alive fossils, which inform about the mental universe of the archaic man which is connected to the real, i.e. to the transcendent. Therefore, these documents may lead the researcher (according to Eliade), to hypotheses or theories about unseen capacities of the human nature, describing apparently impossible facts, produced as a result of human direct experiences. Moreover, some scientific discoveries or contemporary experiences (contagious magic, pragmatic cryptesthesie, body's combustible etc.) attest this type of impossible experiences.*

*Keywords: folklore, knowledge, experience, documents, beliefs, death, fantastic creations*

Eliade credea cu tărie în faptul că, așa cum secolul al XIX-lea a fost secolul istoriei, secolul al XX-lea a fost/trebuia să fie/ unul al sociologiei și al etnografiei prin redescoperirea simbolurilor, ritualurilor și a universului spiritual al omului arhaic: «secolul al XIX-lea a fost, cum se spune, secolul istoriei, secolul al XX-lea este secolul sociologiei și al etnografiei»<sup>1</sup>. Interesant ni se pare și faptul că, într-o scrisoare datată 5 octombrie 1937, tânărul cercetător îi scria lui Lucian Blaga: «dacă Leonardo ar fi trăit în secolul al XIX-lea, ar fi făcut, fără voia lui, istorie-și istorie. Iar dacă ar fi voit să-și depășească timpul, ar fi făcut preistorie sau folclor.»<sup>2</sup> În același an, Eliade afirma într-un alt articol din *Fragmentarium* că etnografia, folclorul, sociologia, antropologia depășesc abordarea istorică, trec dincolo de eveniment, căutând categoria, și mai mult, destinul și mai ales simbolul restaurat ca mijloc de cunoaștere: «interesul s-a deplasat de la istorie la protoistorie [...] rămâne semnul, simbolul [...], simbolul se întâlnește, alături de alte fenomene originare, uneori mai pur și mai bogat exprimat, în zone fără istorie, dar cu foarte multă preistorie...»<sup>3</sup>. Despre importanța descoperirii unui simbol, Eliade scrie: «originea unui simbol prețuiește cât descoperirea unei dinastii de faraoni.»<sup>4</sup>. Interesul pentru istorie «trebuie corectat cu promovarea urgentă a studiilor de antropogeografie, preistorie, protoistorie și folclor», revine Eliade, menționând că România, dacă n-a avut un Ev Mediu glorios, «a avut o preistorie egală, dacă nu superioară neamurilor din fruntea Europei și creatoare de cultură.»<sup>5</sup>

Ideea noastră este de a demonstra că, la data scrierii studiului *Folclorul ca instrument de cunoaștere*, și, prin extensie, în perioada 1932-1943, (coincizând cu elaborarea și publicarea celor

<sup>1</sup> Mircea Eliade «Clipa din urmă» în vol. *Fragmentarium*, 1937, republicat la Editura Destin, Deva, 1990, p. 113.

<sup>2</sup> Mircea Eliade Scrisoare către Lucian Blaga, București, 5 octombrie, 1937, în vol. Mircea Eliade, *Europa, Asia, America, Corespondență*, Vol. I, Editura Humanitas, București, 2004, p. 67.

<sup>3</sup> Mircea Eliade, «Proistorie sau Ev Mediu», în vol. *Fragmentarium*, ed.cit., p.45.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 45.

trei volume de eseuri de tinerețe, *Oceanografie*, *Insula lui Euthanasius* și *Fragmentarium*), Eliade afirma deja o viziune proprie care va evolua de la aceste eseuri mai mult sau mai puțin sistematice înspre viziunea integratoare de mai târziu a lui *homo religiosus* și chiar la hermeneutica creatoare pe care o va dezvolta ulterior. Aceste texte constituie laboratorul din care se vor decanta marile teorii ale operei savante ulterioare. Ele conțin de asemenea în nuce marile idei despre teoria camuflării sacralului în profan, cu consecințe peremptorii asupra scrierilor literare și în special a formulei de fantastic pe care o va dezvolta scriitorul.

Meritul cel mai mare al folclorului este acela că a păstrat forme de manifestare din mai multe ere, reprezentând etape mentale diferite, care, studiate cu atenție, pot oferi clarificări cu privire la evoluția civilizației umane de-a lungul timpului, pentru că a păstrat documente autentice relatând experiențe mentale pe care actuala condiție umană le face nu numai imposibile, dar chiar imposibil de crezut. Prin interesul pe care îl prezintă pentru studierea lumii arhaice, acestea oferă șansa explicării fenomenelor uneori paradoxale care marchează existența umană în diferitele ei etape de evoluție.

Eliade atinge aici și anumite aspecte ale folcloristicii: origini, istoric, interpretare, culegeri, traduceri, studii comparate, surse de inspirație etc. În toate studiile dedicate folclorului este relevată cu fermitate genialitatea folclorului românesc, prin raportare la manifestările similare ale altor popoare, în pertinente pagini de analiză cum sunt cele închinatelor celor două balade – capodoperă a folclorului românesc *Miorița* sau *Meșterul Manole* care afirmă un specific național pregnant, consonant cu sufletul românesc. Eliade face referire cu precădere la spiritualitatea popoarelor balcanice, exprimată în special în elementele de « viață asociată » a populațiilor rurale din regiune și insistă mai ales asupra solidarității oamenilor cu ritmurile cosmice, cu ieșirea de sub teroarea istoriei corespunzând regăsirii și recuperării vechilor valori ale culturilor tradiționale.

Un liant al acestor scrieri de tinerețe ale lui Eliade este reprezentat de redefinirea raporturilor dintre om și planul transcendent prin raportarea conținuturilor conștiinței la prezența fantastică pe care o exprimă miturile și simbolurile vechi ale umanității. Drumul spre sine este un drum spre centru, spre libertate, adevăr și realitate absolută : « drumul spre înțelepciune sau spre libertate, este un drum spre centrul ființei tale. ».<sup>6</sup>

Interpretând documentele folclorice considerate « fosile vii » ale spiritualității și metafizicii arhaice, Eliade exprimă convingeri clare în legătură cu faptul că aceste creații arhaice poartă în ele universul mental care le-a dat naștere, chiar dacă, pentru cel care folosește asemenea documente sau le face să circule, aceste implicații nu sunt de ordinul evidenței. Documentele etnografice, ca și aspectele de istoria religiilor, de altfel, prezintă particularitatea de a conserva acest univers mental arhaic pe care filozofia culturii sau istoria religiilor sunt chemate să le valorifice, recompunându-le și interpretându-le pe baza simbolurilor și arhetipurilor conținute în acest tip de creații.

De altfel, importanța pentru mai târziu a acestor eseuri a fost subliniată, printre alți cercetători de Ioan Petru Culianu care observă, pe bună dreptate, că majoritatea ideilor exprimate, după 1945, în cărțile lui Eliade apărute pentru prima dată în Franța, Germania sau Statele Unite, se regăsesc deja în volumele-i științifice de tinerețe<sup>7</sup>.

Mihai Gheorghiu, în contribuția sa recentă la exegeza lui Eliade este de părere că, printre eseurile de tinerețe, *Insula lui Euthanasius* ( volum în care Eliade a încadrat studiul în discuție ) este cel mai important pentru că autorul se clasicizează, evidențiind un tip de hermeneutică pe care îl vom regăsi ulterior adesea în scrierile sale. Este vorba, crede criticul, de o eseistică înaltă,

<sup>6</sup> Mircea Eliade « Drumul spre centru » în vol. *Fragmentarium*, ed.cit., p. 121.

<sup>7</sup> Ioan Petru Culianu *Mircea Eliade*, Editura Humanitas, București, 1994.

adresată nespecialiștilor, dar care focalizează totuși cu o claritate maximă asupra unui public cultivat și în care abordează la modul pasionat probleme de estetică, morală, filologie și istorie literară, dar mai ales insistă asupra simbolului și pledează pentru o hermeneutică atotcuprinzătoare. De altfel, tocmai unui astfel de cititor mărturisea Eliade că se adresează cu ocazia publicării volumului *Fragmentarium*, adică « cititorului neconformist », « curiozității lui intelectuale », « sensibilității lui nealterate » : « am avut întotdeauna certitudinea că datoria unui scriitor este să facă apel și la inteligența cititorului, la cultura lui, la demonul său teoretic ».<sup>8</sup>

Înainte de a aborda analiza studiului *Folclorul ca instrument de cunoaștere*, punctăm câteva luări de poziție ale autorului exprimate în aceste volume de eseuri de tinerețe care anunță sau reiau ideile acestui studiu situându-se deja într-o continuitate ideatică cu acesta. Lecturând din unghiul de vedere propus eseurile de tinerețe publicate între anii 1932 și 1943 constatarea care se impune este că Eliade e preocupat de redefinirea relațiilor dintre om și planul transcendent prin raportarea conștiinței la prezența fantastică percepută în creațiile folclorice. Cât privește acest tip de documente, referindu-se la atitudinile spirituale centrate pe viața asociată a populațiilor rurale, în special a celor din regiunea Europei de sud-est, Eliade insistă asupra solidarității acestor oameni cu ritmurile cosmice, mod de a fi în lume care presupune ieșirea din istorie și raportarea la real, la sacru.

În Prefața la *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* (1943), Eliade vorbește despre o « filosofie a culturilor populare » care trebuie să valorizeze universul mental prin care se reactualizează structurile transpersonale și atemporale specifice creațiilor folclorice. În acest demers al creării unei noi discipline, Eliade subliniază faptul că, în afara culegerii și interpretării creațiilor vechi, se impune sublinierea sensului metafizic care determină ceea ce el numește « consistența intimă »<sup>9</sup> a unui produs folcloric. Dincolo de simpla culegere și interpretare a documentelor spiritualității arhaice, se impune, în viziunea filosofului religiilor, descoperirea sensului metafizic primordial care ordonează « consistența intimă a unui produs folcloric. »<sup>10</sup> Ceea ce se impune în orice analiză, crede Eliade, este « intrarea în rezonanță cu sentimentul metafizic și cu gesturile arhetipale, mitice »<sup>11</sup>. Noutatea interpretărilor eliadești constă în reconstituirea *teoriei metafizice* și a gesturilor arhetipale prin care prind viață creațiile folclorice. Avându-și rădăcinile în miezul experienței concrete, aceste « fosile vii » rămân « deasupra curgerii timpului, pe un nivel ontologic prin care ființa intră în rezonanță cu structuri ale realității ultime. »<sup>12</sup> Spre deosebire de operele literaților și artiștilor moderni, care exprimă viziuni personale asupra lumii, creațiile folclorice « participă la emoția unei întregi colectivități, ajungând la *rădăcinile lucrurilor* ».<sup>13</sup> Datorită « contactului viu cu esența vieții »<sup>14</sup>, izvoarele folclorice reprezintă valoroase instrumente de cunoaștere care trebuie redescoperite de oamenii de știință. După cum credeau oamenii societăților arhaice, realitatea este fluidă, interconectată, asemeni unei plase din care fiecare parte conține informația întregului »<sup>15</sup>.

În articolul *Speologie, istorie, folclor...*, referindu-se la opera naturalistului Emil Racoviță Eliade precizează că: « în folclor se întâlnesc astăzi forme din mai multe ere, reprezentând etape mentale diferite. Găsim o legendă cu substrat istoric relativ recent, găsim un cântec popular de

<sup>8</sup> Mircea Eliade «Către cititor», Cuvânt înainte la volumul *Fragmentarium*, Editura Destin, Deva, 1990, p. 6.

<sup>9</sup> Mircea Eliade, Prefață, «Comentarii la Legenda Meșterului Manole» (1943), republicat în Mircea Eliade, *Meșterul Manole*, Editura Junimea, Iași, 1992, p. 56.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.66.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 135.

inspirație contemporană, alături de forme medievale, precreștine sau chiar preistorice. Lucrurile acestea le știu și folcloriștii. Dar, îndrăznim a crede, le înțeleg foarte puțini. Foarte puțini folcloriști înțeleg că memoria populară, întocmai ca o peșteră, a păstrat documente autentice, reprezentând experiențe mentale pe care actuala condiție umană le face nu numai imposibile, dar chiar *imposibil de crezut*. »<sup>16</sup> Ideea este, de fapt, aceeași cu cea din *Folclorul ca instrument de cunoaștere*. Înțelegem că creațiile folclorice sunt, crede Eliade, atemporale pentru că se situează deasupra trecerii timpului, ridicându-se la un nivel ontologic superior prin care ființa intră în rezonanță cu structuri ale realității ultime.<sup>17</sup>

În articolul *Cunoașterea gordianică* Eliade afirmă că problema morții « nu va mai putea fi soluționată decât *gordianic*, adică *din afară* »<sup>18</sup> și trimite la dovezi indirecte și anume la mărturiile diverșilor inițiați care atestă capacități supraumane: « în anumite cazuri, legea gravitației poate fi suspendată, și corpul uman se poate ridica în aer[...]se observă, de asemenea, că în anumite cazuri, legea biologică a incombustibilității corpului uman este anulată, și anumiți oameni pot sta pe jărat fără să sufere cel mai mic rău[...]Se poate ajunge deci la următoarea concluzie în anumite cazuri, legile fizice și biologice care condiționează viața umană pot fi anulate. În fața acestei concluzii, problema morții capătă alt sens »<sup>19</sup>.

Alegerea faptului semnificativ din noianul de fapte ale vieții îl poate transforma pe acesta în esență, adică în mijloc de cunoaștere, observă Eliade în *Faptul*: « dar cum alegem, din milioanele de fapte, acele câteva fapte esențiale? Cum obținem un *fapt* dintr-o mie de documente, cum îl transformăm în act de cunoaștere? »<sup>20</sup>

Autenticitatea- cuvânt de ordine al întregii generații criterioniste - înseamnă întemeierea pe concret, pe experiențe, pe probe și pe documente, fiind: « o tehnică a realului »<sup>21</sup>: « autenticitatea este un moment în marea mișcare către *concret* care caracterizează viața mentală a ultimului sfert de veac[...] acordă importanță documentelor, experiențelor, numai pentru că acestea participă la *real*, evită, astfel, automatismele, schemele formale, iluziile. Departe de a trăda o atitudine antimetafizică, autenticitatea expimă o puternică sete ontologică, de cunoaștere a realului. »<sup>22</sup>.

Dar poate cel mai interesant articol cuprins în *Fragmentarium* privește înțelesul semnelor și al simbolurilor. În înțelegerea semnelor, Eliade vorbește de enorma diferență dintre profeții evrei « care transformau întâmplările istorice - și mediteranienii care vedeau în semn forma pură, limitele perfecte, norma! »<sup>23</sup> și precizează că « s-ar putea scrie o filozofie a culturilor europene și eurasiene pornind de la această interpretare și trăire felurită a sensurilor semnului[...]. Îmi place, între altele, sensul mediteranean al semnului limită, distincțiune, oprire pe loc[...], oprirea minții pe granițele lui *esse*...oprire pe loc a unei anumite vieți, se înțelege stavila iureșului vital, orgiastic, limită devenirii psiho-mentale, evazive, amorfe. »<sup>24</sup> Redescoperirea sensului este marea provocare a culturii moderne iar semnul distinge între *esse* și *non-esse*, *asat*: « semnul este pecetea care distinge ființa de neființă-și te ajută în același timp să te identifice și tu, să fii tu însuși, nu să devii

<sup>16</sup> Mircea Eliade, «Specologie, istorie, folclor...», in vol. *Fragmentarium*, Editura Destin, Deva, 1990, p. 73.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p.64.

<sup>18</sup> Mircea Eliade «Cunoaștere gordianică», in vol. *Fragmentarium*, p.157.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 157- 158.

<sup>20</sup> Mircea Eliade « Faptul », in vol. *Fragmentarium*, p. 172.

<sup>21</sup> Mircea Eliade, «Autenticitate», in vol. *Fragmentarium*, p. 187.

<sup>22</sup> *Ibidem*. p. 187-188.

<sup>23</sup> Mircea Eliade «Un înțeles al semnelor», in vol. *Fragmentarium*, p.193.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

*purtat de fluviul vital și colectiv*. Orice act de ascultare este un act de comandă, de oprire pe loc a fluxului amorf, subpersonal. »<sup>25</sup>

*Folclorul ca instrument de cunoaștere* a fost publicat în anul 1937 în Revista Fundațiilor Regale și republicat în volumul *Insula lui Euthanasius* în anul 1943. Interesant ni se pare faptul că acest studiu a fost republicat târziu de Eliade în Franța, mai precis în anul 1978 în *Cahiers de l'Herne*. Faptul republicării unui studiu de tinerețe la o atât de mare distanță temporală ne poate face să credem că, pe de o parte, ipoteza și apoi convingerile formulate în el au fost păstrate de-a lungul timpului, dar și că, pe de altă parte, autorul credea că acest studiu a avut/ are o importanță majoră pentru evoluția propriei perspective atât sub aspectul ideilor, adică al ipotezei, cât și sub cel al metodei de lucru propuse. Eliade relevă faptul că *teoria* pe care-și propune să o descifreze în faptele analizate depășește nivelul filosofiei culturii, orientându-se spre zone ale spiritului care nu pot fi cunoscute doar prin intelect, căutând « legi generale și uniforme pentru explicarea tuturor formelor de viață sufletească ale omenirii, din toate timpurile și din toate locurile »<sup>26</sup>.

Studiul își propune să răspundă la întrebarea : « *dacă, și în ce măsură, documentele etnografice și folclorice pot sluji ca instrument de cunoaștere*. »<sup>27</sup>. Observația pe care o face Eliade de îndată este aceea că în abordare nu este preocupat de problemele și metodele filosofiei culturii, pentru că, pentru această disciplină, « orice document etnografic și orice creație folclorică poate sluji, în cadrele filosofiei culturii, la cunoașterea unui *stil* sau la descifrarea unui *simbol*. »<sup>28</sup>. În acest context, Eliade se disociază de « diletantismul gânditorilor tradiționaliști » precum René Guénon și Julius Evola, care pierd din vedere totalitatea aspectelor realității religioase, propunându-și să demonstreze « *unitatea tradițiilor* care stau la baza civilizațiilor orientale, amerindiene și occidentale și chiar a culturilor etnografice. »<sup>29</sup> Acești cercetători restaurează poziția intelectualistă căutând legi generale și uniforme pentru « explicarea tuturor formelor de viață sufletească ale omenirii din toate timpurile și din toate locurile » refuzând însă criterii de explicație uniformă, refuzând să plece de jos în sus, « adică de la fapte, mulțumindu-se să caute semnificația unui simbol, a unei forme de viață sau a unui ritual »<sup>30</sup>.

Eliade este convins că această perspectivă trebuie depășită pentru că « materialele folclorice pot sluji și la o altfel de cunoaștere decât cea pe care ne-o oferă filosofia culturii. Și anume, credem că probleme în directă legătură cu omul, cu structura și limitele cunoștinței sale pot fi lucrate până aproape de dezlegarea lor finală, pornind de la datele folclorice și etnografice. Cu alte cuvinte, nu șovăim să acordăm acestor manifestări ale *sufletului popular* sau ale așa-numitei *mentalități primitive*, valoarea pe care o au majoritatea faptelor ce alcătuiesc experiența umană în genere. »<sup>31</sup>. Cu alte cuvinte, este vorba despre faptul că fenomenele descrise în documentele etnografice ar putea constitui dovezi în demonstrarea unor teorii asupra unor capacități umane care depășesc limitele verosimilului, dar care sunt bazate pe experiențe. În sprijinul acestei afirmații Eliade invocă experimente contemporane, fenomene documentate științific care atestă fără dubiu acest tip de experiență la care trimit documentele folclorice. Exemplul imediat pe care îl oferă este fenomenul magiei contagioase descris de Frazer, care demonstrează fără putință de tăgadă prezența facultăților psihometrice la anumiți subiecți. Acest

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>26</sup> Mircea Eliade « *Folclorul ca instrument de cunoaștere*, în vol. *Insula lui Euthanasius*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943, reeditare Editura Humanitas, București, 2008, p. 28.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 30-31.



fapt ne poate conduce să credem că, în trecut, această capacitate ar fi putut fi mult mai extinsă decât astăzi. Credința este universală și se bazează pe ideea că « tot ce a fost odată în legătură directă-organică sau *anorganică* cu trupul unui om se păstrează mult timp după ce a fost desprins, într-un fel de atingere *fluidică*, magică, *simpatică*, cu acel trup. »<sup>32</sup>. Fenomenul magiei contagioase este pus în legătură apoi cu cryptestezia pragmatică descrisă de Charles Richer constând în « această facultate a unor oameni de a *vedea* persoane, obiecte sau chiar episoade întregi, în clipa când ating un lucru purtat multă vreme în contact cu corpul omenesc. »<sup>33</sup>. Eliade își afirmă convingerea în « existența unei facultăți omenestii prin care anumiți subiecți restabilesc legătura dintre o persoană oarecare și obiectele pe care aceasta le-a avut cândva »<sup>34</sup>. Admițând realitatea unor astfel de fenomene, nu mai putem « aprioric respinge *realitatea* acestor fapte și credințe îndeobște considerate superstiții »<sup>35</sup>, afirmă Eliade. Iar tot ce se știe despre mentalitatea primitivă confirmă teoria în cauză: « *Les moins civilisés*, cum li se spune, au o viață sufletească plină de fantastic, în aparență, dar bazată pe experiențe concrete »<sup>36</sup>. Ca atare, « în loc să explicăm credința în magia contagioasă printr-o *falsă logică*, noi o explicăm prin *realitatea* unor fenomene metapsihice, care a dat naștere acestei credințe. »<sup>37</sup>. Ca atare, « *anumite credințe primitive și folclorice au la baza lor experiențe concrete*. Departate de a fi *imagine*, ele exprimă tulbure și incoerent anumite *întâmplări*, pe care experiența umană le acceptă între limitele sale. »<sup>38</sup>. Aceeași demonstrație este aplicată mai apoi fenomenelor legate de levitație și combustie. Cu toate acestea, cercetătorii istoriciști și pozitivisti care-și bazează cercetările pe primatul documentului nu iau în seamă aceste producții etnografice pentru motivul că se referă la lucruri care exced sfera posibilului. Cu alte cuvinte, nu documentul, ci fenomenul descris în el este respins, ceea ce, susține Eliade, este inacceptabil.

Consecințele tezei lui Eliade sunt două, formulate astfel:

- 1) « La baza credințelor popoarelor din faza etnografică, precum și a folclorului popoarelor civilizate, stau *fapte*, iar nu *creații fantastice*
- 2) Verificând experimental *unele* din aceste credințe și superstiții (de ex. cryptestezia pragmatică, levitațiunea, incombustibilitatea corpului uman), avem dreptul să bănuim că și la baza *celorlalte* credințe populare stau *fapte concrete*. »<sup>39</sup>

Cu toate că prezența folclorică modifică fundamental orice fapt concret, ea funcționează diferit în funcție de popor corespunzând legilor sale mentale, orizontului său fantastic. O altă consecință ar fi aceea că « dacă e adevărat că etnografia și folclorul ne pun la îndemână documente având sorginte *experimentală*, atunci avem dreptul să acordăm oarecare încredere *tuturor* credințelor pe care le culeg etnografii și folcloriști »<sup>40</sup>. Relativizarea rămâne totuși necesară : « evident, nu e vorba aici să *credem* orbește în toate legendele și superstițiile populare, ci să nu le respingem în bloc, ca năluciri ale duhului primitiv. Odată ce legile fizice și biologice au dovedit că pot fi suspendate, - în levitațiune și incombustibilitatea corpului uman -, nimic nu ne poate împiedica să credem că aceste legi pot fi suspendate și în *alte* împrejurări, bunăoară în cazul dispariției corpului uman »<sup>41</sup>.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.32.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p, 44-45.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 45-46.

Înțelegem că, depășind frontierele logicii clasice, savanții pot judeca realitatea luând în considerare și caracterul experimental al sufletului primitiv, prin care pot fi înțelese posibilități ale spiritului uman care au devenit rare în urma dezvoltării peste măsură a unor facultăți mentale care fragmentează realitatea și care s-au păstrat în folclor.<sup>42</sup>

O tratare în acest context a problemei morții se impune. Referindu-se la condiția post-mortem, Eliade atrage atenția asupra « nucleului experimental din documentele folclorice », singurul care poate oferi omului modern informații valoroase despre « condițiile reale în care se află conștiința umană după moarte »<sup>43</sup>. Cercetătorul subliniază cum, în folclor, puterea conștiinței de a structura realitatea este privită ca un dat firesc. Dacă se demonstrează « autonomia omului » în universul fizic, devine posibilă chiar supraviețuirea după moarte a ființei umane, afirmă el. În mod evident, nimic nu se poate dovedi, dar acest fapt nu ne împiedică să considerăm documentele etnografice drept mărturii despre stadii mentale ale ființei umane în care experiența era mult mai extinsă decât acum pentru că toate aceste date sunt vreme îndelungată păstrate în memoria colectivităților: « Credințele *folclorice* par a fi un depozit imens de *documente* ale unor etape mentale astăzi depășite »<sup>44</sup>. Ca atare, « am putea deci ataca problema morții pornind de la credințe folclorice, despre care avem dreptul să credem că au o bază *experimentală*. Documentele folclorice asupra morții ne-ar putea servi cu aceeași validitate cu care ne servesc documentele geologice pentru înțelegerea unor fenomene pe care, în *actuala condiție umană*, nu le mai putem controla experimental. »<sup>45</sup>

Concluzia studiului este că documentele etnografice și folclorice pot pătrunde în zone noi de cunoaștere, prin care cunoașterea umană capătă noi instrumente de investigație care sunt « cu atât mai prețioase cu cât nici un alt instrument din cele folosite până acum nu putea să pătrundă în asemenea zone ale realității. »<sup>46</sup>.

Concluzia noastră este că în acest studiu Eliade forțează limitele cunoașterii prin adăugarea la surse a acestor prețioase documente magice, folclorice sau etnologice care se bazează uneori nu pe istorii fictive ci pe experiențe nemijlocite aferente unor stadii mentale puțin cunoscute ale evoluției omului. Oricum, interesul pentru spiritualitatea omului primitiv este evidentă acum la Eliade iar eseurile importante care vor urma vor atrage discuția asupra capodoperelor folclorului nostru literar - *Miorița* și *Meșterul Manole*- dar și asupra folclorului ancestral în *De la Zalmoxis la Gengis Han*.

Tânărul Eliade dovedește resurse prometeice forțând limitele posibilului, transgresând practic condiția umană actuală și alăturând-o aceleia a omului arhaic, ființând într-o condiție paradisiacă ca stare originară a ființei umane. Doar reconstituind condiția umană primordială, omul poate cunoaște intuitiv adevărul originar al ființării pentru că, așa cum afirmă Mihai Gheorghiu, omul autentic se găsește deci în primordii și nu în viitor <sup>47</sup> pentru că doar omul arhaic a avut acel contact genuin cu sacralul, adică cu ființarea, cu *esse, asat*. Iar coincidența dintre *esse* și *non esse*, redată prin formula *coincidentia oppositorum* este de ordinul evidenței în ritualul religios, dar și în momentele de plenitudine ale ființei când, așa cum spune Eliade, « transcendentul coincide cu imanentul, absolutul cu relativul, *esse* cu *non-esse*. »<sup>48</sup>

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>47</sup> Mihai Gheorghiu *Reversul istoriei, Eseu despre opera lui Mircea Eliade*, Editura Eikon, București, 2015.

<sup>48</sup> Mircea Eliade « Notă despre geniu », în vol. *Fragmentarium*, ed.cit., p. 16-17.

**BIBLIOGRAPHY**

- Culianu, I. P. *Mircea Eliade*, Editura Humanitas, București, 1994.
- Eliade, M. *Europa, Asia, America, Corespondență*, Vol. I, Editura Humanitas, București, 2004.
- Eliade, M. *Fragmentarium*, 1937, volum republicat la Editura Destin, Deva, 1990.
- Eliade, M. *Insula lui Euthanasius*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943, reeditare Editura Humanitas, București, 2008.
- Eliade, M. *Meșterul Manole*, Editura Junimea, Iași, 1992.
- Fundația Regală pentru Literatură și Artă, *Insula lui Euthanasius*, 1943, reeditare Editura Humanitas, București, 2008.
- Gheorghiu, M. *Reversul istoriei, Eseu despre opera lui Mircea Eliade*, Editura Eikon, București, 2015.

## SILENCE IN DIDACTICAL COMMUNICATION. NECESSITY AND MEANINGS

Larisa Ileana Casangiu, Adriana Olaru

Assoc. Prof., PhD, Ovidius University of Constanța; Teacher, National College Emil Racoviță

*Abstract. This article aims to re-evaluate the valences of silence in the framework of the act of instruction, in the conditions in which there are only a few feeble studies on this particular aspect compared to the multitude of studies which focus on better communication in oral teaching. School, whatever the level, is a space in which we communicate, both vertically (teacher-student and student-teacher) and horizontally (student-student, and teacher-teacher), this fact being carried out both verbally, and especially non-verbally. However, effective oral communication is unthinkable in the absence of silence, interpreted either as active listening, or, diverse, considering the context of the associated gestures of the speakers and the cultural context in which it is taking place (the significant silence). Our approach on the perception of silence starts from general to particular, from a theoretical level to a specific and applicative one. We are presenting a set of reflections on silence, both from the folk and cult literature, as well as phrases (some idiomatic) relating to the act of silence, which we afterwards relate to situations which lead to the didactic process. We operate a terminological distinction between the silence and the quietness, also between silence and mutism. We seek to fructify the most popular and consistent studies available on silence and our personal teaching experience as well. In addition, following an experimental research carried out in May 2017, regarding the subjective meanings assigned by students to silence, within the framework of the teaching-learning process, we therefore present the results that we have reached and interpreted ourselves.*

*Keywords: silence, didactical communication, meanings, necessity.*

### Introducere

Deoarece „comunicarea didactică are drept model intenția de a modifica personalitatea receptorului în sensul dorit și prefigurat de finalitățile educaționale propuse de fiecare societate în parte”<sup>1</sup>, și că orice comunicare dezirabilă presupune mai degrabă tăceri pe fundalul unei comunicări nonverbale continue, în cele ce urmează vom avea în vedere tăcerea înțeleasă atât ca gest asumat, volitiv, cât și înțeleasă ca ascultare activă (intenționată sau nu), dar mai ales ca pauză psihologică necesară sau ca modalitate de comunicare semnificantă.

Există, în taxonomia pe care o propunem, atât aspecte pozitive/dezirabile ale tăcerii, cât și aspecte negative/indezirabile, predominante fiind primele.

Încercăm să argumentăm pe baza exemplelor ceea ce afirmăm, cu excepția situațiilor când afirmațiile sunt axiomatice.

Tăcerea, o stare atât de prezentă uneori, este diferit înțeleasă în rândul populațiilor din lumea întreagă. Dacă în Occident reprezintă mai curând lipsa comunicării și a sunetelor de orice natură, pentru locuitorii din Orient tăcerea este experiență mistică, devenind chiar parte din viața de zi cu zi, oferind oportunitatea regăsirii interioare, fiind echivalentă chiar cu autoizolarea.

<sup>1</sup> Dorina Sălăvăstru, *Psihologia educației*, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 191

## I. Sintagme/Expresii frazeologice în care apare tăcerea

Pentru români, cele mai cunoscute expresii și locuțiuni ilustrează, într-o mare măsură, atitudini foarte diferite, o varietate de sentimente, multiple sensuri cărora doar vorbitorii nativi le pot descifra cele mai subtile intenții de exprimare a unor idei și gânduri. Astfel, *a tăcea chitic/mâlc/ca peștele/ca pământul/ca melcul* indică sensul tăcerii pentru a ține pentru sine o informație, dar și pentru a ține secret, sugerând încredere în cel care ar putea să tacă astfel. Cu aceleași valențe mai sunt întâlnite expresiile *Vântul tace, Tac mă cheamă*. Opus acestor idei, se întâlnește expresia *Când nu tace o gură, nu tace o lume întreagă*, fiind evident aici faptul că este de ajuns ca o singură persoană să vorbească pentru ca toți ceilalți să afle ceea ce ar fi trebuit tănuț.

Bogăția de sensuri pe care le pot reliefa unele expresii românești nu evidențiază atât tăcerea cu rost, trimițând cumva la căutarea interioară, la regăsirea sinelui, la *catharsis*, cât acea tăcere ca tănuire a unor fapte discutabile, uneltire, plănuire și acționare pe ascuns: *tace și face, tace și coace, tace ca porcul în păpușoi/cucuruz*.

Desigur, cu iz de amenințare și intenția de impunere a disciplinei, *Tacă-ți gura! și Taci din gură!* reprezintă, probabil, cele mai folosite expresii pentru a respinge un punct de vedere, pentru a restabili ordinea, a face liniște. Putem remarca faptul că, din păcate, în mediul educațional românesc, aceste vorbe răsună sfâșietor între pereții unor săli de clasă, anulează mărturiile și opiniile, sting idei, șterg orice urmă de empatie, resping creativitatea celor marginalizați, duc la o și mai mare marginalizare/inhibiții.

*Ia (ian) taci!* ... Cu astfel de vorbe se poate exprima bucuria, dar, în aceeași măsură, și neîncrederea cuiva față de cel aflat în fața sa, tonul făcând muzica în acest caz, gesturile și mimica întregind expresia pentru a sugera gândul potrivit!

Trimițând în mod relaxant cu gândul la domeniul culinar, *Taci și înghite!* se întâlnește pentru a exprima într-un mod destul de crud îndemnul la a suporta o stare la limita suportabilității, cu iz de pedeapsă, fără a se face loc vreunei idei de mântuire.

Deși existența acestor expresii poate aminti de anumite medii în care limbajul folosit nu este atent supravegheat, se poate face observația că unele sunt utilizate frecvent în mediul școlar, efectul asupra minții copiilor fiind adesea unul nedorit, conducând la inhibare, reținere, tănuire, neîncredere. La fel de nedorite ar putea fi considerate și următoarele sintagme: *a reduce la tăcere, a trece sub tăcere, a se așterne/lăsa tăcerea, a risipi tăcerea, a sta în tăcere, a impune tăcerea*.

Pledăm, așadar, pentru o educație în care beneficiarii nu sunt reduși la tăcere, ci sunt stimulați să exprime idei, să aducă argumente, să se opună justificat, să fie sinceri, să (se) mărturisească, să risipească tăcerea manifestând creativitate și dorință de afirmare, să se simtă liberi într-un loc în care nimeni nu impune tăcerea.

*A rupe tăcerea* și a vorbi despre tăceri dezirabile și indezirabile poate reprezenta un început pentru a găsi o cale spre o comunicare eficientă între dascăli și cei care vin în școli pentru a învăța.

## II. Despre tăcere

În literatura paremiologică referitoare la tăcere, există o mare diversitate de opinii, adesea contradictorii, însă, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, virtuțile tăcerii sunt neîndoelnice, ca și faptul că aceasta este considerată frecvent semnificantă.

Astfel, între aforismele populare, regăsim: *Dacă tăceai, filosof erai/rămâneai* (< lat. *Si tacuisses, philosophus mansisses*); *Cuvântul e de argint, tăcerea e de aur*; *Tăcerea adevăr grăiește*; *Arborele tăcerii poartă fructele păcii*; *Tăcerea e ca miera*; *Biruiști mânia când taci*; *Vorbitorii seamănă, tăcuții recoltează*; *Mai bine să îți pară rău că ai tăcut, decât că ai zis*; *Tăcerea este și ea un răspuns*; *Tăcerea este cel mai bun răspuns*; *Cine spune multe, spune mai puține decât cel ce tace*.



Numai când reprezintă cu adevărat alternativa la vorbire, mai cu seamă când este asumată deliberat (în actul reflecției, al contemplației și al meditației), tăcerea poate fi valorizată pozitiv, pentru că „gândul nu devine focalizat decât în tăcere”<sup>2</sup>

Andrei Pleșu relatează încercarea lui Frederic cel Mare al Prusiei, care, „ispitit de gândul unei recuperări *experimentale* a «limbii originare», s-a hotărât să crească doi nou-născuți în condiții princiare, izolându-i însă de orice stimul verbal, de orice contact cu sfera rostirii omenești.”<sup>3</sup> Deși au fost foarte bine îngrijiți, cei doi copii mor, astfel că regele nu a aflat nimic despre limba originară, însă a aflat că tăcerea poate avea consecințe cumplite dacă este permanentizată și că „limbajul nu e o *anexă* a condiției umane, o piesă auxiliară în economia ei biologică și socială; limbajul e, pentru om, o realitate de același rang cu hrana și aerul: e nutritiv și, ca atare, *vital*”[s.a.]<sup>4</sup>

Și scriitorii români au emis o serie de reflecții asupra tăcerii, la fel de contradictorii, dar cu aceeași predominanță a valorizării pozitive a tăcerii. Iată câteva exemple: „A ști să taci e o artă. A ști să taci vorbind e o artă și mai mare.” (Constantin Banu)<sup>5</sup>; „Tăcerea e umbra unui cuvânt” (Lucian Blaga)<sup>6</sup>; „Unii tac din înțelepciune, alții tac din prostie; orișicum, tăcerea lor vorbește” (Mihail Codreanu)<sup>7</sup>; „Sunt tăceri care spun mai multe decât vorbele” (Traian Demetrescu)<sup>8</sup>; „Ceea ce e mai semnificativ între mai multe fraze, e pauza - și ceea ce e mai semnificativ între în cuvinte, e tăcerea dintre ele, tăcerea din ele” (B. Fundoianu)<sup>9</sup>; „Nimic nu e mai sfânt decât tăcerea” (Șt. O. Iosif); „E mai greu să taci decât să nu spui nimic”, „Mai bine taci când ai ceva de spus, decât să spui ceva când ar trebui să taci” (Tudor Mușatescu)<sup>10</sup>; „La adunare cine tace / El la nimeni nu place” (Anton Pann)<sup>11</sup>; „E ușor să taci când ești vinovat și distrus”, „Omul sărac are un singur prieten, tăcerea” (Liviu Rebreanu)<sup>12</sup>; „Prin tăcere, omul se întoarce în natura din care s-a înălțat prin vorbire” (Henri Wald).<sup>13</sup>

Iar exemplele pot continua!...

Simpla analiză a aforismelor redată mai sus ar putea furniza suficiente date pentru a ne susține demersul, însă, dacă am face acest lucru, stadiul nostru ar fi unul strict teoretic, mai degrabă filosofic decât constatat, fără speranța îmbunătățirii și conștientizării valorizării tăcerii în cadrul comunicării didactice.

### III. Limbajul tăcerii

Așa cum se poate observa cu ușurință din reflecțiile prezentate anterior, a ști să taci este, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, o calitate a omului prețuită din cele mai vechi timpuri. Chiar și prin tăcere, oamenii comunică ceva: aprobare, dezaprobare, discreție, rațiune, păstrarea unei taine, admirație.

Astfel, cineva apelează la tăcere ca mijloc de comunicare nonverbală, deoarece: acceptă/aprobă tacit o afirmație (a cuiva) care-i poate periclita statutul, confortul și relațiile cu cineva dacă ar fi exprimată personal; dezaprobă anumite opinii și nu vrea să discute în

<sup>2</sup> Charles F. Haanel, *Sistemul Maestrului*, Ed. Adevăr Divin, Brașov, 2009, p. 36

<sup>3</sup> Andrei Pleșu, *Limba păsărilor*, Ed. Humanitas, București, 19[9]4, p. 9

<sup>4</sup> ibidem, p. 10

<sup>5</sup> apud Marin Bucă, *Enciclopedia gândirii aforistice românești*, sec. XVI-XX, Ed. Tehnică, București, 2006, p. 1297

<sup>6</sup> idem

<sup>7</sup> ibidem, p. 1298

<sup>8</sup> idem

<sup>9</sup> idem

<sup>10</sup> ibidem, p. 1299

<sup>11</sup> ibidem, p. 1300

<sup>12</sup> idem

<sup>13</sup> ibidem, p. 1301

contradictoriu; consideră că există anumite fapte, situații, asupra cărora este mai bine să cadă tăcerea; dorește să nu divulge un secret (personal, al altei persoane, de serviciu), o taină; dorește să nu facă rău cuiva; apreciază că timpul poate rezolva o situație delicată; crede că, dacă vorbește, își face dușmani; nu are opinii ferme/informații suficiente în legătură cu un fapt, existând riscul să greșească emițând judecăți de valoare; îi oferă partenerului de discuție logoreic posibilitatea să se simtă confortabil neîntreput; dorește să interiorizeze anumite stări, impresii, imagini etc.; își ascultă sinele. Tăcerea poate comunica și admirație, reculegere, melancolie, vinovăție, dispreț, dezinteres, căutare de mesaj adecvat.

Interpretarea tăcerii nu se poate face în absența contextului în care ea se manifestă, a observării gesturilor, privirii și mimicii însoțitoare, uneori a posturii, a sistemului cultural a „emitentului”, și, chiar și în deplină cunoștință de toți acești factori și în ciuda evidențelor, receptorul/interpretul nu se poate considera infailibil. Posibile impedimente ale interpretării fără greș îl constituie sistemul de valori și, mai ales, experiențele de cunoaștere și de viață diferite de la un individ uman la altul, dar și existența unor grade de autenticitate (un anumit gest asociat tăcerii poate fi emis absolut spontan, involuntar, inconștient, sau, dimpotrivă, deliberat, vizând o anumită finalitate, neutralitate sau în chip disimulat.

Deși afirmă că tăcerea „nu constituie un limbaj, în sensul de substitut al vorbirii”<sup>14</sup>, Vasile Stănescu arată că tăcerea „pe lângă formă de comunicare, /.../ este și o formă de comportament”<sup>15</sup>, că „funcția principală a tăcerii este comunicarea, în care accentul cade pe conexiunile pe care comunicatorul încearcă să le comunice, să le inducă și pe care beneficiarul le interpretează din diferite perspective”<sup>16</sup> și că „tăcerea este o formă atipică de limbaj, cu un mesaj mult mai profund și mai expresiv decât al gândului”<sup>17</sup>.

Actul didactic este de neconceput în absența unor tăceri de partea ambilor parteneri educaționali, însă optim ar fi ca acestea să aibă capacitate semnificantă, să nu se realizeze concomitent decât în situații speciale, să nu fie îndelungate și să nu provină din neștiință sau din dezinteres față de cunoaștere (indiferent dacă este vorba de răspândirea cunoașterii sau de validarea receptării adecvate a unor secvențe de cunoaștere).

#### **IV. Tăcere vs. liniște; tăcere vs. muțenie**

Deși dicționarele echivalează acești doi termeni, iar în unele limbi nici nu există distincții formale terminologice între ei, în opinia noastră, doar uneori, este vorba despre sinonimie, și aceea parțială.

Astfel, în timp ce liniștea este resimțită mai degrabă drept o stare de spirit, interioară, dar și ca fenomen natural, în absența oricărui sunet, tăcerea este o expresie exterioară, manifestată și în condiții de zgomot. Astfel, dacă liniștea vizează atât absența oricărui sunet, cât și starea de acalmie (interioară), tăcerea nu se referă decât la absența limbajului verbal oral.

O persoană liniștită nu este neapărat tăcută, după cum o persoană tăcută nu este neapărat liniștită. De altfel, maxima „Apele liniștite sunt adânci” este sugestivă pentru profunzimea celor percepuți, în general, ca lipsiți de atitudini vocale, dar cu o considerabilă efervescență (chiar entropie) cognitivă. Ascultăm muzica preferată fie în tăcere, fie dublând-o cu propria voce, de regulă, în absența altor zgomote, dar și pentru a contracara zgomotele indezirabile.

<sup>14</sup> Vasile Stănescu, *Elogiul tăcerii*, Ed. Universul Juridic, București, 2015, p. 52

<sup>15</sup> ibidem, p. 53

<sup>16</sup> ibidem, p. 77

<sup>17</sup> ibidem, p. 104

Pentru liniștea naturală nu își poate aroga nimeni drepturi, în vreme ce, pentru liniștea interioară, mai cu seamă pe fondul unor tensiuni externe, oricine este îndreptățit să se simtă merituos.

Într-o conversație, tăcerea are meritul că oferă prilejul celui alt fie să peroreze, fie să interpreteze conform capacității sale de analiză și expectațiilor sale, mesajul mut pe care îl primește. Liniștea permite doar buna deslușire/percepere a fluxului sonor, fără mari merite în facilitarea interpretării.

Așa cum constata și Vasile Stănescu, tăcerea nu este sinonimă nici cu muțenia.<sup>18</sup>

În vreme ce muțenia este o incapacitate, adesea permanentă, de a vorbi, o neputință, o dizabilitate, tăcerea se naște arar și doar temporar din imposibilitatea de a vorbi. *A rămâne mut de uimire* este mai degrabă o expresie metaforică sau o sintagmă conotativă, decât una denotativă, deși este posibil ca un șoc să inducă această dizabilitate (muțenia) accidental, dar această situație este reversibilă. Tăcerea unei persoane care suferă de mutitate este patologică, indiferent de etiologia care o generează, atâta vreme cât ea nu reprezintă o alternativă, fie și potențială (precum în cazul celor care optează pentru tăcere ca tapas), a vorbirii.

### V. Tăcerea în comunicarea didactică

Pornind de la perspectiva lui Gabriel Albu, după care „profesorul deține arta măsurii tăcerii și exprimării și, de aceea, cuvintele sale nu exclud și nu compromit tăcerea”<sup>19</sup>, Alina Mărgărițoiu vorbește despre „*Strategia tăcerii ca mijloc de exprimare a intențiilor profesorului*” [s.a.]<sup>20</sup>. Autoarea îl parafrazează în continuare pe autorul amintit: „De multe ori, tăcerea profesorului pregătește deschiderea dialogului cu discipolul. În așteptarea frământărilor și dezvăluirilor acestuia, profesorul este pregătit să intervină, fără a compromite căutările și reflecțiile ulterioare ale elevului.”<sup>21</sup>. De aici, Alina Mărgărițoiu deduce că „profesorul recurge la un alt fel de a tăcea în comparație cu elevii săi, astfel încât devine strategie didactică prin care acesta transmite mesaje educative, nicidecum carențe profesionale.”<sup>22</sup> În chip de concluzii, autoarea arată că „profesorul trebuie să conștientizeze că alături de rostul acumulării și păstrării cunoștințelor, există și beneficiul tăcerii în școală. Liniștea obținută în mod autoritar (ca o tăcere obedientă) are infinit mai mică valoare decât atmosfera de «tăcere» produsă prin captarea atenției elevilor cu ajutorul întrebărilor care creează dileme cognitive. Aprofundarea unităților de învățare solicită și tăcerea, mai ales în timpul provocărilor și căutării aspectelor esențiale.”<sup>23</sup>

În lucrarea coordonată de Constantin Cucoș, *Psihopedagogia pentru examenele de definitivare și grade didactice*, se vorbește despre „tăceri-nedumeriri, tăceri-vinovății, tăceri-proteste, tăceri-aprobări, tăceri-laborioase (se gândește intens), tăceri-provocatoare, tăceri-indiferente, tăceri-obositoare, tăceri-stimulative, tăceri-condamnări, tăceri zgomotoase, tăceri-pedeapsă, tăceri-obraznice etc., exprimate atât de copii, cât și de profesor”.<sup>24</sup> Deși aceste tăceri pot fi considerate convenabile și pot fi aprobate de unii profesori, o analiză mai atentă a tăcerilor enumerate poate oferi indicii privind riscurile asumării și acceptării fiecăreia. Dacă pentru *tăceri-laborioase, tăceri-stimulative, tăceri-aprobări* chiar pentru *tăceri-nedumeriri* și *tăceri-obositoare* nu se întrevăd neajunsuri între anumite limite ce țin de personalitatea fiecăruia, de felul în care fiecare se raportează la tăcere, la liniște, la liniștea interioară, pentru alte tăceri, prin care se

<sup>18</sup> „Muțenia nu se confundă cu tăcerea” - Vasile Stănescu, *Elogiul tăcerii*, Ed. Universul Juridic, București, 2015, p. 53

<sup>19</sup> Alina Mărgărițoiu, *Gestul în comunicarea didactică*, Ed. Institutul European, Iași, 2013, p. 89

<sup>20</sup> idem

<sup>21</sup> ibidem, pp. 89-90

<sup>22</sup> ibidem, p. 90

<sup>23</sup> idem

<sup>24</sup> Constantin Cucoș, *Psihopedagogia pentru examenele de definitivare și grade didactice*, Ed. Polirom, Iași, 1998, p. 227

exprimă *vinovății, proteste, provocare, condamnare*, se poate avea în vedere găsirea unui mod de comunicare eficientă, cu atât mai mult cu cât este foarte dificil pentru creierul tinere ale educabililor să gestioneze anumite frustrări induse de lipsa cuvintelor sau a gesturilor potrivite, după cum poate fi dificil și pentru unii profesori să găsească întotdeauna răbdarea necesară, timpul potrivit, resursele sufletești pentru a înțelege ce se întâmplă în mințile și în sufletele unor copii, considerându-i copii chiar pe acei studenți care nu au experiența vieții nici la vârste cuprinse între 18/19-21/22 ani.

În aceleași interacțiuni zilnice între profesor și învățăceii săi se poate ține cont de fiecare dintre următoarele *tăceri semnificante*, considerându-le valoroase pentru procesul didactic: tăcerea de confirmare sau de infirmare, tăcerea admirativă sau disprețuitoare, tăcerea interogativă sau tăcerea ca răspuns, tăcerea în așteptarea sau căutarea unui răspuns, tăcerea dilematică, tăceri ale complicității, tăceri din neputință, teamă, frustrare, tăcerea provocată de întâmplări neprevăzute, marcante, de atitudini, reacții la stimuli, tăcerea iscată de timpii morți ce par a se întinde la nesfârșit, tăcerea pentru a se ignora anumite comportamente indezirabile în scopul stingerii lor, cărora o atenție cât de mică le-ar da puteri nesperate, tăcerea din timpul evaluărilor scrise, tăcerea celor ce ar trebui să vorbească într-o evaluare frontală și tăcerea ca nonconversație. Despre nonconversație vorbește Alan C. Fox, considerând-o una dintre cele cincizeci și patru de supertehnici de conversație (a patruzeci și patra): „în loc să nu purtăm o conversație /.../, avem o nonconversație, ceea ce înseamnă că unul dintre noi îi spune celuilalt ce nemulțumiri are fără a se aștepta la niciun răspuns (de fapt, fără să fie permis vreun răspuns). /.../ Numai unul dintre noi poate vorbi astăzi. Fără explicații, răspunsuri, promisiuni. Celălalt doar ascultă.”<sup>25</sup>

Interesantă este opinia lui David le Breton<sup>26</sup>: „tăcerea în sine nu înseamnă nimic, ambiguitatea o transformă într-o unealtă multifuncțională în viața de zi cu zi ...”. Același autor amintește rolurile pe care le poate avea tăcerea și apreciem că înțelegerea acestor roluri ar putea conduce la o mai bună cunoaștere a influenței pe care aceasta o are în spațiul educației. Astfel, tăcerea apare ca fiind „instrument redutabil al puterii pentru cel care știe să se folosească de ea”<sup>27</sup>, deține un rol important în „controlul interacțiunii printr-o iscusită mânuire a vorbei care pânzește cu bună știință momentul prielnic pentru a trezi neliniștea”<sup>28</sup>, servește *autocontrolului* atunci când emoțiile ar putea împiedica reglarea trăirilor interioare în fața situațiilor delicate, când propriile intenții ar putea fi prea ușor dezvăluite sau când timpul de gândire ar trebui prelungit. Mai sunt analizate tăcerea ca *formă de împotrivire* pentru ca un refuz să fie mai ușor de supus atenției, „tăcerea ca rezistență față de cineva sau față de o situație”<sup>29</sup>. Este de menționat și tăcerea care se referă la *consimțământ, la o înțelegere secretă* a celor care *nu se tem să tacă împreună*, adesea întâlnită în grupurile școlare, tainele acestora devenind greu de pătruns, problemele fiind rezolvate în maniere proprii nivelului vârstei membrilor, consecințele devenind imprevizibile.

Toate aceste *tăceri* poartă emoții, stări sufletești puternice, sunt cauzate deseori de factori exteriori spațiului școlar, dar nu sunt străine nici de influențe ale mediului școlar, însumează sisteme de valori diferite. Gestionarea fiecărui astfel de moment poate face diferența dintre dorința elevului/studentului de a participa la curs și indiferența acestuia față de profesor, dezinteresul față de disciplină.

Spațiul sălii de curs reprezintă, în percepția unanimă, un loc în care se comunică. Se pune mare preț pe metode și strategii de predare, deoarece, prin intermediul acestora, se transmit

<sup>25</sup> Alan C. Fox, *Supertehnici de comunicare*, Curtea Veche Publishing, București, 2014, p. 201

<sup>26</sup> David Le Breton, *Despre tăcere*, Ed. All Educațional, București, 2001, p. 22

<sup>27</sup> idem

<sup>28</sup> idibem, p. 22

<sup>29</sup> ibidem, p.22

cunoștințe, idei, valori. Evaluarea este continuă, iar procesul de instruire se desfășoară conform celor mai minuțioase planuri realizate de către experți în educație. Totul se realizează printr-o bună comunicare. Este dezirabilă comunicarea eficientă, iar măiestria cuvintelor alese și utilizate facilitează atragerea auditoriului, captează atenția, stârnește interesul. Întreg procesul de predare-învățare-evaluare tinde să se bazeze pe comunicare directă, dialogul este permanent încurajat, se cer răspunsuri imediate, la subiect, informația circulă în ambele sensuri, între emițător și receptor, viteza de transmitere a mesajului este tot mai mare, dând măsura desăvârșirii pregătirii într-un anumit domeniu. Pauzele între mesaje sunt tot mai puține, tot mai scurte, cuvintele se rostogolesc și se întrec să reprezinte idei. Pauzele dintre cuvinte înseamnă tăcere, iar tăcerea are un preț. Tăcerea nu mai este de aur, ci devine, brusc, stânjenitoare. Rămâne la latitudinea fiecărui cadru didactic dacă utilizează o glumă pentru a înlătura tăcerea în astfel de momente, fiind cunoscută afirmația „Trece un înger!”<sup>30</sup> prin intermediul căreia se poate depăși momentul și relua discuția.

Totuși, în volumul *Cuvintele îți modelează creierul*<sup>31</sup>, sunt precizate repere clare în privința faptului că tăcerea are chiar valoare neurologică. Astfel, este recomandat, pentru ca nivelul de înțelegere al ascultătorului să nu scadă, să se facă o pauză de câteva secunde înaintea unei fraze succinte. Aceeași pauză este binevenită în situația utilizării unor termeni noi, tehnici, înaintea cuvintelor necunoscute. *Astfel, este nevoie să vorbești succint și apoi să faci o pauză, oferind câteva secunde de liniște la finalul fiecărei fraze sau propoziții.*<sup>32</sup>

### V.1. Tăcerea cu semnificații pozitive în comunicarea didactică

Modelul marilor oratori din diverse domenii este ilustrat de către Dr. Andrew Newberg și Mark Robert Waldman<sup>33</sup>, autorii evidențiind faptul că aceștia „cunosc forța unei pauze în vorbire și o folosesc în mod conștient în activitatea lor”<sup>34</sup>. Aceeași pauză în vorbire poate facilita, conform opiniei aceluiași autori, „formarea unor legături mai profunde între oameni.”<sup>35</sup> Această informație privind pauza în vorbire ar putea influența actul didactic, cu atât mai mult cu cât tentația de a vorbi mult și repede pare să reprezinte un demers imperios necesar, fapt pus pe seama conținuturilor numeroase și a timpului insuficient pentru parcurgerea acestora. Se ignoră valoarea echilibrului emoțional pe care acea legătură profundă dintre oameni poate servi scopurilor educației.

Putem lua în considerare în timpul activității didactice o altă informație, preluată din sfera interviurilor de recrutare. În acest sens atragem atenția în privința a *două tipuri de tăceri: tăcerile goale și tăcerile pline.*<sup>36</sup> Cum *tăcerea goală reprezintă încetarea exprimării celui alt și deopotrivă încetarea reflecției acestuia, fiind, prin urmare, o tăcere în adevăratul sens al cuvântului*, aceasta poate fi valorificată pe deplin ca fond pentru transmiterea informațiilor noi. Considerăm că acest fel de tăcere se identifică ușor la nivelul clasei, imediat după momentul verificării temei/cunoștințelor dobândite anterior. Ține de măiestria fiecărui dascăl ca acest moment să fie valorificat corespunzător.

Dacă *tăcerile goale* favorizează intervenția optimă a cadrului didactic, *tăcerile pline*, așa cum sunt descrise de către Jean-Claude Abric<sup>37</sup>, nu permit vreo remarcă, decât cu o consecință nedorită, cu „deteriorarea climatului”<sup>38</sup>. Precizând că tăcerile pline sunt inevitabile, necesare și benefice, favorizând „aprofundarea și implicarea”, oferind mediul optim pentru autoanaliză,

<sup>30</sup> [https://en.wiktionary.org/wiki/angel\\_passes](https://en.wiktionary.org/wiki/angel_passes)

<sup>31</sup> Andrew Newberg, Mark Robert Waldman, *Cuvintele îți modelează creierul*, Editura Curtea Veche, București, 2016, p. 96

<sup>32</sup> idem

<sup>33</sup> idem

<sup>34</sup> idem

<sup>35</sup> ibidem, p. 96

<sup>36</sup> Jean-Claude Abric, *Psihologia comunicării*, Ed. Polirom, Iași, 2002, p. 62

<sup>37</sup> idem

<sup>38</sup> ibidem, p. 62



reflecții personale și acțiune în vederea soluționării unor dileme/ probleme/ întrebări, amintim că „orice intervenție [...] într-o tăcere plină echivalează cu tăierea vorbei”.<sup>39</sup> Se impune o atenționare specială în acest sens deoarece „tăcerea plină este o tăcere falsă și corespunde în mod efectiv încetării exprimării (celălalt nu spune nimic) și continuării reflecției interioare (adică a unei activități a subiectului). În cazul tăcerii pline, celălalt este activ. El reflectează, se gândește, caută”.<sup>40</sup>

Există atâtea tăceri greu de înțeles și de interpretat, atâtea sensuri asupra cărora ne aplecăm mai mult sau mai puțin. Constantin Cucoș pledează pentru tăcere, deoarece „tăcerea ca nerostire sau suspendare, în doze bine măsurate și în contexte pragmatice potrivite, poate purta varii subînțelesuri, necesare pentru un dialog autentic și poate întreține acel optim de mirare, cerut de mulți analiști”.<sup>41</sup> Așadar, fiecare cadru didactic ar putea încerca să identifice granița până la care să împărtășească informația pe care o deține. A transmite chiar totul ar îndepărta elevul/studentul de dorința de a cerceta singur, de a experimenta pentru a găsi răspunsuri. Formularea cu iscusință a unor întrebări, suspendarea discursului de către profesor, ar putea trezi curiozitatea, ar putea stimula dorința de a descoperi prin eforturi proprii.

„Educatorii sunt sculptori ai emoției. Educați privind în ochi, educați cu gesturile: ele spun tot atât de mult cât și cuvintele.”<sup>42</sup>; acest îndemn se adresează tuturor cadrelor didactice, sugerând deschiderea spre comunicare chiar atunci când cuvintele lipsesc. În același sens, Constantin Cucoș amintește că „admitând că, într-o interacțiune, întregul comportament are valoarea unui mesaj în ansamblul comunicativ, atunci rezultă că nu avem cum să nu comunicăm, vrând-nevrând, chiar și atunci când adoptăm un comportament taciturn”.<sup>43</sup> Astfel, se poate lua în considerare explorarea tăcerii instalate în sălile de curs, privirea chipurilor elevilor/studentilor, *citirea* tuturor indiciilor reflectate de aceștia, traduse prin ceea ce numim *limbajul trupului*. Cei mai importanți indicatori în privința limbajului trupului, așa cum sunt enunțați în lucrarea „Strategii eficiente de comunicare”, sunt „expresia feței, contactul vizual, gesturile, postura, modul de mișcare, distanța față de interlocutor”.<sup>44</sup> Toate acestea oferă permanent informații celor care au dorința de a auzi ceea ce nu se aude. Rolul acestor informații oferite voluntar sau involuntar poate ajuta la reglarea relațiilor, dat fiind că, în general, tăcerea în timpul orelor de curs poate avea interpretări multiple, poate fi greu de descifrat, se poate canaliza spre sensuri diferite, fiind fie un mod de reprezentare a disciplinei, fie un timp de așteptare pentru găsirea soluțiilor.

Sintetizând, tăcerea cu semnificații pozitive în comunicarea didactică se manifestă atunci când reprezintă o ascultare activă, o căutare a creativității, când însoțește efectuarea individuală a sarcinilor de învățare, când arată interesul/respectul pentru opinia unui vorbitor, când limbajul verbal se dovedește neputincios, alunecos/interpretabil sau chiar inefabil în fața unor fapte/cu privire la anumite evenimente, când trădează admirație vie sau fascinație față de atitudini sau față de evenimente de cunoaștere.

## V. 2. Tăcerea indezirabilă în comunicarea didactică

„La ce crezi că e bun un copil care nu vrea să spună nimic?”<sup>45</sup> este o interogație retorică la fel de valabilă și dacă substituim cuvântul „copil” cu „profesor”...

<sup>39</sup> ibidem, p. 62

<sup>40</sup> ibidem, p. 62

<sup>41</sup> Constantin Cucoș, *Pedagogie*, Ed. Polirom, Iași, 2002, p. 343

<sup>42</sup> Augusto Cury, *Părinți străluciți, profesori fascinanți*, Ed. For You, București, 2005, p. 125

<sup>43</sup> Constantin Cucoș, *Pedagogie*, Ed. Polirom, Iași, 2002, p. 343

<sup>44</sup> Petre Anghel, *Strategii eficiente de comunicare*, Ed. Eita, Cernica, 2005

<sup>45</sup> Lewis Carroll, *Alice în Țara din Oglindă*, trad. Mirella Acsente, Ed. Corint, București, 2003, p. 121

Având în vedere perspectiva din care Paul Watzlawick, Janet Beavin Bavelas și Don D. Jackson descriu *comunicarea patologică*, un exemplu de tăcere indezirabilă în cadrul procesului didactic îl constituie „simptomul în calitate de comunicare”<sup>46</sup>. Ambii parteneri educaționali (elevul și profesorul), pentru a face „comunicarea imposibilă în mod justificat”<sup>47</sup>, pot mina somnolența, neatenția, surzenia, suferința sau orice alt *defect*, indiferent de etiologia sugerată, mesajul fiind identic: „Nu mi-ar plăcea să-ți vorbesc, dar ceva mai puternic decât mine, pentru care nu pot fi învinovățit, mă împiedică”<sup>48</sup>.

Așa cum precizează David Le Breton, „tăcerea la copil nu este angoasantă decât din perspectiva atitudinii pe care o adoptă adulții față de el, însă lăsat în seama lui, el este un neobosit producător de sunete desprinse de orice altă necesitate decât emiterea lor ludică”<sup>49</sup>. În mod sigur, ceva se schimbă pe parcurs, se schimbă atât de mult încât acei copii nu mai întrerup tăcerile. Odată sosiți în școli, ei învață să tacă din nou: de teama de a greși și a fi certați, de teama de a nu se face de rușine, de teama de a nu se expune, de a nu li se ghici interesele, problemele, gândurile, nelămuririle, emoțiile, fricile, timiditatea, anxietatea, plictiseala. Învață să tacă pentru a face parte din grup, *tăcând complice*, deschizând o prăpastie și mai mare între ei și adulți.

Tăcerea poate deveni indezirabilă când rezultă din interesul prea mare pentru tehnologia modernă multimedia (în ciuda multor valențe formative ale acesteia), când inhibă artificial deschiderea elevilor față de dialog, față de exprimarea propriilor opinii.

Tăcerea indezirabilă a profesorului cunoaște următoarele forme de manifestare: timpii morți în cadrul lecției, lipsa răspunsului la întrebări formulate de elevi cu privire la conținutul de învățare sau în cadrul orelor de dirigiență, absența întăririi pozitive sau negative după un răspuns al elevului, acesta nebeneficiind de feedback. Poate fi resimțită negativ și tăcerea care țintește stingerea unui comportament indezirabil prin ignorarea lui, de către cei afectați de acel comportament și care nu cunosc tactica profesorului.

Tăcerea indezirabilă a elevului este corelată cu neștiința, cu neatenția și cu dezinteresul acestuia sau chiar cu sfidarea interlocutorului (când este dublată de o mimică ce sugerează această atitudine), atunci când o întrebare simplă rămâne fără vreun răspuns (de exemplu: *Ați citit opera „....”?*; *Vizionați ecranizări ale unor opere literare?*). Tot nedorită este deruta neexprimată de elevul care nu a înțeles o întrebare, o sarcină de învățare, un instructaj, și fie rămâne împietrit și tăcut, fie se foiește în tăcere, în căutarea unei soluții.

Pentru ambii parteneri ai procesului didactic, este indezirabilă tăcerea ca semn patologic (al depresiei, de exemplu) sau ca expresie a rușinii și a umilinței...

### **V.3. Cercetare experimentală privind accepțiile subiective atribuite tăcerii, în cadrul comunicării didactice**

În săptămâna 22 – 26 mai 2017, am întreprins o anchetă pe bază de chestionar (Anexa), având drept lot de cercetare 70 de subiecți, din rândul elevilor de la Colegiul Național *Emil Racoviță* din București, 19 fete și 16 băieți, cu vârste cuprinse între 12 ani și 14 ani, precum și 18 fete și 17 băieți cu vârste cuprinse între 16 ani și 18 ani.

Pornind de la afirmația Alinei Mărgărițoiu – „uneori, evaluarea semnificației tăcerii din perspectiva profesorului nu este în concordanță cu cea a elevilor. Chiar dacă de cele mai multe ori tăcerea profesorului îi îndeamnă la ascultare, interogație, sugestie, uimire, reflecție etc., elevii o percep în sens negativ, ca pe un moment supărător de disciplinare sau de așteptare, de anxietate

<sup>46</sup> Paul Watzlawick, Janet Beavin Bavelas, Don D. Jackson, *Comunicarea umană. Pragmatică, paradox și patologie*, Ed. Trei, 2014, p. 87

<sup>47</sup> ibidem, p. 88

<sup>48</sup> idem

<sup>49</sup> David Le Breton, *Despre tăcere*, Ed. All Educațional, București, 2001, p. 173

[...] sau de suspans dilematic [...] <sup>50</sup> -, am încercat să verificăm în ce măsură poate fi validat acest lucru, și am formulat următoarea ipoteză: *Se prezumă că elevii atribuie tăcerii profesorului semnificații diverse, în timpul orelor de curs.*

În urma aplicării chestionarului (anexă), în rândul elevilor de gimnaziu, se constată că, pentru afirmația *Când profesorul tace, mă gândesc că ...*, din totalul de 35 de subiecți: 13 (37,14%) afirmă că se așteaptă ca profesorul să fie *supărat/furios*; 11 (31,42%) se gândesc la faptul că profesorul *este nehotărât* și este posibil să îi *asculte*, 14 (40%) consideră că profesorul tace doar pentru că *a terminat de predat*, 10 (28,57%) se așteaptă să primească *o informație nouă, interesantă*, 14 (40%) intuiesc că profesorul tace pentru *a aștepta un răspuns*. Doar 6 (17,14%) subiecți consideră că tăcerea este cauzată de *lipsa informației*, pe când 3 (8,57%) se gândesc la o eventuală *surpriză*. La itemul al doilea (*Tăcerea profesorului vă trimite cu gândul la...*), pentru fiecare dintre următoarele asocieri s-au validat răspunsuri după cum urmează: *ascultare*, 19 (54,28%); *interogație*, 6 (17,14%); *sugestie*, 2 (5,71%); *uimire*, 2 (5,71%); *reflecție*, 4 (11,42%); *așteptare*, 20 (57,14%); *anxietate*, 2 (5,71%); *suspans*, 16 (45,71%). Pentru afirmația *În timpul orelor tac pentru că ...*, motivele au fost apreciate după cum urmează: *ascult explicațiile profesorului*, 29 (82,85%); *ascult răspunsurile colegilor*, 5 (14,28%); *îmi adun gândurile*, 7 (20%); *așa e politicos*, 14 (40%); *nu știu ce să spun*, 4 (11,42%); *mă tem să nu ofer un răspuns greșit*, 16 (45,71%); *mă jenez să îmi exprim opiniile*, 5 (14,28%).

Pentru aceleași afirmații, la nivelul liceului, de la 18 fete și 17 băieți s-au obținut următoarele răspunsuri: *Când profesorul tace, mă gândesc că...*: *este supărat/furios/se pregătește să ne certe*, 11 (31,42%); *este nehotărât*; *ne ascultă la lecție*, 9 (25,71%); *a terminat de predat*, 11 (31,42%); *a uitat ce voia să spună/ nu știe ce să spună*, 11 (31,42%); *urmează o informație nouă interesantă*, 9 (25,71%); *ne pregătește o surpriză*, 3 (8,57%); *așteaptă un răspuns*, 14 (40%); *altele* (dezinteres față de elev; nu îmi pasă, nu sunt atent; ne dă de transcris din manual), 3 (8,57%).

*Tăcerea profesorului vă trimite cu gândul la:* *Ascultare*, 15 (42,85%); *Interogație*, 2 (5,71%); *Sugestie*, 3 (8,57%); *Uimire*, 2 (5,71%); *Reflecție*, 3 (8,57%); *Așteptare*, 14 (40%); *Anxietate*, 3 (8,57%); *Suspans*, 12 (34,28%); *Altceva* (liniște ; plictiseală), 2 (5,72%).

*În timpul orelor tac pentru că ...:* *Ascult explicațiile profesorului*, 20 (57,14%); *Ascult răspunsurile colegilor*, 12 (34,28%); *Îmi adun gândurile*, 12 (34,28%); *Așa e politicos*, 13 (37,14%); *Așa ne impune profesorul*, 4 (11,42%); *Nu știu ce să spun*, 1 (2,85%); *Mă tem să nu ofer un răspuns greșit*, 9 (25,72%); *Mă jenez să îmi exprim opiniile*, 4 (11,42%); *Altceva* (privesc afară ; nu am motive să fiu atent; altfel mă ascultă), 3 (8,57%).

În urma analizei răspunsurilor, atât la gimnaziu, cât și la liceu, se constată următoarele: atenția elevilor în timpul momentelor de tăcere din clasă este îndreptată în foarte mare măsură înspre *ascultarea răspunsurilor colegilor*, 29 (82,85%) - gimnaziu; 18 (51,42%) - liceu, *ascultarea răspunsurilor colegilor*, 5 (14,28%) - gimnaziu, 12 (34,28%) - liceu, *ascultarea unei informații noi, interesante*, 10 (28,57%) - gimnaziu, 9 (25,71%), *suspans* ce poate fi urmat de informații, 16 (45,71%) - gimnaziu, 12 (34,28%) - liceu. Clipele de tăcere îi inspiră pe elevi la *ascultarea* a ceea ce se poate întâmpla, 19 (54,28%) - gimnaziu, 15 (42,85%), precum și la *așteptarea* unui moment aparte 20 (57,14%) - gimnaziu, 14 (40%). Pe de altă parte, deși exprimate prin opțiuni mai puține, afirmațiile *îmi adun gândurile*, *interogația*, *sugestia*, *uimirea*, *reflecția*, permit o interpretare în sensul căutării interioare, având o conotație pozitivă. Faptul că profesorul așteaptă un răspuns, a terminat de predat sau pregătește o surpriză nu influențează hotărâtor în sensul determinării unei majorități care să se teamă de tăcerea cadrului didactic. Dacă opțiunea pentru răspunsul *așa e politicos* este determinată de propriul sistem de valori, iar teama de a oferi *un răspuns greșit/jena*

<sup>50</sup> Alina Mărgărițoiu, *Gestul în comunicarea didactică*, Ed. Institutul European, Iași, 2013, p. 90

de a a-și exprima opiniile ar putea fi analizată din perspectiva gradului de dezvoltare a stimei de sine, proprii fiecărui individ, teama față de profesor, implicit dorința de a păstra tăcerea în vederea evitării tensiunilor în timpul orelor de curs, sunt identificate prin intermediul unui număr mai mic de răspunsuri în acest sens: *este supărat/furios/ ne ceartă*: 13 (37,14%) – gimnaziu; 11 (31,42%) - liceu, *anxietate*: 2 (5,71%) – gimnaziu, 3 (8,57%) - liceu.

Așadar ipoteza formulată de noi a fost validată, cu precizarea că motivația elevilor pentru a păstra tăcerea în timpul orelor de curs este preponderent intrinsecă (și, implicit, independentă de factorii perturbatori ce pot apărea în mediul ambiant).

### Concluzii

În cadrul procesului didactic, tăcerii îi sunt atribuite atât semnificații pozitive, cât și negative, axiomatic fiind faptul că există situații în care este o necesitate, după cum, există situații în care este indezirabilă. De cele mai multe ori, tăcerea este semnificantă, ușor de interpretat și de valorificat, însă atribuirea diverselor semnificații se realizează subiectiv, prin prisma propriilor experiențe ale receptorului-interpret. Și profesorul și subiecții învățării comunică permanent și respectă tăcerea din motive convenționale sau nu, în funcție de context, de interesul față de cunoașterea științifică și de modul în care se raportează la spațiul educației instituționalizate. Tendinței de acoperire cu vorbe a sentimentelor neexprimate, de comunicare zgomotoasă, i se opune nevoia de tăcere și descoperire a informației, de liniște exterioară și interiorizare a liniștii.

### BIBLIOGRAPHY

- Abric, Jean-Claude, *Psihologia comunicării*, Ed. Polirom, Iași, 2002  
 Anghel, Petre, *Strategii eficiente de comunicare*, Ed. Eita, Cernica, 2005  
 Bucă, Marin, *Enciclopedia gândirii aforistice românești*, sec. XVI-XX, Ed. Tehnică, București, 2006, pp. 1297 – 1301  
 Carrol, Lewis, *Alice în Țara din Oglinză*, trad. Mirella Acsente, Ed. Corint, București, 2003  
 Cucoș, Constantin, *Pedagogie*, Ed. Polirom, Iași, 2002  
 Cucoș, Constantin, *Psihopedagogia pentru examenele de definitivare și grade didactice*, Ed. Polirom, Iași, 1998  
 Cury, Augusto, *Părinți străluciți, profesori fascinanți*, Ed. For You, București, 2005  
 Fox, Alan C., *Supertehnici de comunicare*, Curtea Veche Publishing, București, 2014  
 Haanel, Charles F., *Sistemul Maestrului*, Ed. Adevăr Divin, Brașov, 2009  
 Le Breton, David, *Despre tăcere*, Ed. All Educațional, București, 2001, p.22  
 Mărgărițoiu, Alina, *Gestul în comunicarea didactică*, Ed. Institutul European, Iași, 2013  
 Mucchieli, Alex, *Arta de a influența*, Ed. Polirom, Iași, 2002  
 Newberg, Andrew, Waldman, Mark Robert, *Cuvintele îți modelează creierul*, Editura Curtea Veche, București, 2016  
 Osho, *Omul care iubea pescărușii*, trad.: Cristian Hanu, Ed. Mix, Brașov, 2006  
 Pleșu, Andrei, *Limba păsărilor*, Ed. Humanitas, București, 19[9]4  
 Sălăvăstru, Dorina, *Psihologia educației*, Iași, Editura Polirom, 2004  
 Stănescu, Vasile, *Elogiul tăcerii*, Ed. Universul Juridic, București, 2015  
 Watzlawick, Paul; Beavin Bavelas, Janet; Jackson, Don D., *Comunicarea umană. Pragmatică, paradox și patologie*, Ed. Trei, 2014

### Surse web

[http://www.intelepciune.ro/proverbe\\_zicatori\\_romanesti\\_celebre\\_273\\_despre\\_Tacere.html](http://www.intelepciune.ro/proverbe_zicatori_romanesti_celebre_273_despre_Tacere.html)  
(accesat: 19.05.2017)

<http://www.logopedics.info/proverbe-litera-t.php> (accesat: 19.05.2017)

[http://www.webdex.ro/online/dictionarul\\_explicativ\\_al\\_limbii\\_romane\\_dex98/t%C4%83cea](http://www.webdex.ro/online/dictionarul_explicativ_al_limbii_romane_dex98/t%C4%83cea)  
(accesat: 23.05.2017)

[https://en.wiktionary.org/wiki/angel\\_passes](https://en.wiktionary.org/wiki/angel_passes) (accesat: 27.05.2017)

<https://www.ericdigests.org/1995-1/think.htm> (accesat: 14.06.2017)



## TRANS-MODERNISM – A NEW LITERARY CURRENT

Ion Popescu-Brădiceni

Assoc. Prof. PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu

*Abstract: Our article proposes to demonstrate the existence of a new literary current: trans-modernism. In our vision it would be based on the mythology of the labyrinth and of the journey. Because going/coming out of the labyrinth would be the symbol of death of the author's work and it's spiritual rebirth. The symbolism of the Journey is much more abundant. We can explain the sign/sense of the journey as a spiritual progress, a crossing, a journey on the axis of the world.*

*Trans-imaginary validates the journey only after, abandoning the successive inefficient tests, nonoperational of the imaginary, only after the last solution, materialized as the only virtual projection, has the power to be materialized into the real world, the only way to verify it's power and validity.*

*Keywords: labyrinth, spiritual progress, trans-imaginary*

### a. The Labyrinth and the Journey Mythology

“V.B., to his friend I.P.-B.<sup>1</sup> is a fundamental text. It covers a vast beach of significations. Cosmos and chaos, equilibrium and vital burst, true and false; but there are points on which the Classic and the Baroque meet: the same taste for elaboration and composition, the same refusal of reality take into itself, of nude nature, of the world without man; the same common repulsion to express the last secrets of the solitary man. Instead, the romantic ego is a secret that reveals itself in solitude (the baroque ego is an intimacy that shows itself); romance translates a search in the depths of the being (baroque tends to move essence towards appearance); the romance of conscience (of knowledge) is made in two ways: labyrinth and the journey into unknown, that can take the shape of the labyrinth (Ulysses).

Into the labyrinth<sup>2</sup> : the main obstacle is the minotaur; for the adventurer, navigator, the main obstacle is the Gordian node, the option (Alexandru). The Labyrinth mythology and the Journey mythology interfere, because, the labyrinth is first of all a crossing of roads. The access to the center is made through some initiatory journey (the pilgrim). The Labyrinth announces the presence of something precious or sacred (baroque and transmodernism). For alchemists the labyrinth is the image of the complete work of the Opera, of the road that the artist travels to get out of it, himself.

In another train of thoughts to going and returning from the labyrinth would be the symbol of death and spiritual rebirth. The Self itself is inside his hidden sanctuary, a place of secrets. My thoughts take me to the temple of the Holy Spirit from the soul in its gracious state, at the depths of unconscious. For both of them, conscience can find them only after several detours or after some intense concentration, until that last final intuition where everything is simplified thanks to some illumination (Rimbaud)<sup>3</sup>. There, in the crypt, you can find the lost unity of being, that spreads itself in the multitude of wishes. Lazarus, veni foras!<sup>4</sup> You have gained a new self, you can come out

now! You can again be alive and free. The try of death has not defeated you! The transformation of your ego into the center of the labyrinth is affirmed at the end of this passage from darkness to light. Spirit has defeated matter, eternity: the ephemeral, the intelligence: instinct, science: blind violence.

The symbolism of the journey is much richer. For not to fail, you need a guide (Dante: *DivinaComedia*; Balzac: *The human comedy*; Eminescu: the panorama of vanities). They have traveled: Enea, Ulysses, Dante, Christian Rosenkreuz, Nicolas Flamel, Heinrich von Ofterdingen.

What do we seek at the end of the journey: The Holy Grail? the Unique Book? What are the chances of ever finding them? We can explain the sign of the journey as a spiritual progress, a crossing, a move along the axis of the world. Are looking for the Promise Land, are we the ones that run from Egypt, do we cross the Red Sea, the desert? Travelers are in the *Story of the Bird* By Avicenna, *The Story of the occidental exile and the Towers'* epistle of Sohraward from Alep (also my book "*The tower of the Tear*"<sup>5</sup>). Are looking for a native homeland? Are looking for ourselves? The Great Peace? The Citadel of Truth? Rabelais (*Pantagruel*), Swift (*Gulliver's Travels*) searched for the Truth. Adventure or research, doesn't the travel bring more than a run from self? The true travelers – says Baudelaire – are those that leave just to leave, dreaming of an Unknown more or less accessible (AL. Philippide)<sup>6</sup>. The conclusion is that the only real travel is the one that man takes into himself.

#### Notes:

1. "Evenings in Bradiceni", Year IX, nb. 9, September 2005, pages 13-14
2. Felicia Giurgiu. In the universe of Eminescu. Facla, Timisoara, 1988
3. Arthur Rimbaud. A season in hell. The illuminations., Albatros, Bucharest, 1979;
4. Ion Popescu-Brădiceni, Lazare, veniforas!, Napoca-Star, Cluj-Napoca, 2005.
5. 5. Vezi Ion Popescu-Brădiceni. The tower of the tear, „Alexandru Ștefulescu", Târgu-Jiu, 1994.
6. Alexandru Philippide. Dreams in the roar of the times. Poems 1922-1967, Bucharest, 1969

#### b. Trans-modern trans-imaginary

A fundamental idea would be that "imagined evolution is finished as a virtual solution that asks to be a necessity that crossed into the real for getting out of the extreme situation".

A second one, yes, "trans-imaginary validates the journey only after , abandoning the successive inefficient tests, nonoperational of the imaginary, only after the last solution, materialized as the only virtual projection, has the power to be materialized into the real world, the only way to verify it's power and validity."

We think that the literary imaginary is not sufficient to itself. We think that inside his fabulous interiority we always find a lost paradise, a mysterious island, a utopia that must be transcended. But trans-imaginary gives the imaginary a double opening that only the law of the include third resolves, that translates the transgression of duality, that opposes binary couples to remake the open unity that includes the Universe, and human beings.

Thus imaginary is not mistaken for trans-modern trans-imaginary (trans-disciplinary)<sup>1</sup>. Trans-imagery makes us directly come out of the enounced imaginary and simultaneously projects us even beyond what already exists. The work/masterpiece is the product of absolute imagination.

In a trans-modern vision, image cannot be reduced to the condition of the sign, but reevaluated through its dynamism.

“The place of the image – thinks Jean Burgos<sup>2</sup> – [...] is found in the immediate union, even though apparently arbitrary, of some forces that came from two different worlds and in their extension or in their resonance in a reality of language, perceived in the extension and in the possible origin of all metamorphoses.”

The first sequence of the phrase belongs to the modern times, the second one – to trans-modernity<sup>3</sup>. The imaginary offers itself in a sacrificial way to death and its rebirth, always know miraculous resuscitations, crossings beyond the pure reflection in its sacred interiority, it transcends its reign, strictly literal, artificial, wanting the return to nature, that is, off course not possible, because the artistic dimension is a inherent one.

Nothing stops the literary image to become one again mysterious, enigmatic and cruel, as a sphinx, massive as a poetical superposition of three layers: fantasy, hallucinating and magical. The artistic reconditioning of literature – reminded me always of Marin Sorescu from his trans-Eminescu posthumous condition – it has as a point of departure the latent content of the opera, its double expressivity: voluntary and involuntary, but especially the places that are favorable to [re]constructive imagination<sup>4</sup>.

Theodor Codreanu<sup>5</sup> thinks that there are three types of perceiving the world, in the cultural history: traditional, modern and trans-modern, “each one giving birth to subdivisions of corresponding cultural values: traditionalism, modernism, and trans-modernism”.

#### Notes:

1. Basarab Nicolescu. Trans-disciplinarity. Manifesto, Polirom, Iasi, 1999.
2. Jean Burgos. For a poetics of the imaginary. Univers, Bucharest, 1978, pages 87/88.
3. Ion Popescu-Brădiceni: Lazare, veni foras!, Napoca Star, Cluj-Napoca, 2005, pages 211-243 and Theodor Codreanu. The foundation of trans-modernism, in Literary Bucovina, Year XV, nb. 7-8, July-August, 2005, Suceava, pages 10 – 13, The foundation of trans-modernism, in Literary Bucovina, Year XV, nb. 9, 2005, Suceava, pages 8 – 10
4. Marin Sorescu. Easy with the piano down the stairs. Literary chronicles, Cartea Romaneasca, Bucharest, 1985, page 187
5. Theodor Codreanu, Trans-modernism. Junimea, Iasi, 2005, page 151

#### c. The Romanian writer in his way to Europe's values

The Romanian writer, classic or modern has only one way to access Europe's values. It depends only on him, if he wants to join it. It is the way of trans-modernity, for the old ones, and trans-modernism for us. With the difference that all the one in the past will have to be pulled after them by the ones of today. Their identity cannot have a well-defined profile and be well received in Europe, without their for-fathers, whose value won't be a burden, but a foundation.

I lay this condition, that the Romanian writer to be on its way to Europe's values, under the necessary sign of some coordinates of some constants of Romanian literature masterpieces: an imagery of synthetic structures, poetry as a great art of the construction of transcendental health, of the rising of man above himself, the reconstruction of an adequate method, that comes from trans-hermeneutics and trans-disciplinarity, from trans-aesthetic to trans-imaginary.

My label does not hide any super-modernism. It warns that, on one hand the notion of modernism being now in impoverishment of sense and power, we must cross it from place to place

, to overtake it, to jump above it, to return at some values that are kind of lost from the beginning of the XIX-th century: the job, technique, authenticity, and so on.

What does trans-modernism stipulate? It shatters the prejudices that not being in line with what is hip equals to not being worthy. Post-modernism, as a trend, has not become classic, through what it gave us, after two decades of marching (writers as MirceaCărtărescu, MirceaBârsilă, Marian Drăghici, MirceaPetean, MateiVişniec, Traian T. Coşovei, NichitaDanilov, Elena Ştefoi, Ioan Flora, Magda Cârneci).

We must understand that through trans-modernism the possibility to be, in a necessary simultaneity, in a dialectic, modern and classic, and revolutionary, and rigorous, traditional and innovatingphrase. Meaning a whole, complete writer.

The concept involves reconciliation between two tendencies, apparently opposed: the conformist one, and the progressive one, the one of imitation and the one of invention, the one of the old, and the one of the new.

Thus, this eternal antagonism, being outdated, can be named trans-modernity/ trans-modernism (on the axis of the concept of trans-modernism that is not absolutely the beginning of a new literary current, but a momentary solution, useful, because it has risen, naturally, depending on the imperative of the elimination of the aspect of seizing the contemporary Romanian literature (and modern, , but with what right?) by post-modernism let's say or other forms, inferior to this, much more lacking aesthetical and poetical.

The fundamental function of trans-modernity and trans-modernism is to have discovered an order that is superiors in nature [(to see Theodor Codreanu's example in his critical-hermeneutical masterpiece "Bacovia's Complex), or NicolaeBalota's European "enterprises" (The Opera of Tudor Arghezi); EugenSimion (the returning of the author); MirceaBorcila (American Poetics); Corin Braga (Lucian Blaga. The genesis of imaginary lights); Marian Victor Buciu (Ionesco. Essay about the onto-rhetoric of literature); VasileSpitidon (The visions of Nichita - a professional loser); Lazar Popescu (The mundane in five dissertations); resolving now a prejudice: the one of the antagonism between realist and idealist, rural and urban, minor and major, sullen and wollen, pagan and Christian, objectively and subjectively, impersonal and personal, lucidity and profoundness, healthy and ill, close and open, sacred and profane and others.]

#### **d. The 25 laws of trans-modernism**

1. Form denies itself in order to transform, to be the same, but at the same time a new one, through a new type of quaternary comprehension<sup>1</sup> (lecture+description+ interpretation+ creation).

2. Modern transcendence (determination) and postmodern immanence (indetermination) are inseparable, isomorph, in the zone of complete resistance that is both immanent transcendence and immanency transcendence, through the contribution of the sacred as an included third that harmonizes immanent transcendence and immanency transcendence. This meeting is the essential condition of our freedom and responsibility<sup>2</sup>.

3. Literature must regain its profoundly and authentic democratic status. To be seen: Alain Montandon<sup>3</sup> <socio-poetics>, Al. Husar meta-poetics. "Art – Al. Husar tells us – can (and must) be studied not only as a form of knowledge (under a gnosiological aspect) but as a form of existence (under an ontological – typical for post-modernism – m.n., I.B.P.)"<sup>4</sup>

4. Creative liberty (of invention), of deconstruction of the rigid channels concurrent with a different reconstruction (in the "vault", through my personal and trans-personal example) of the superior dogma, resulted by (trans) fusion<sup>5</sup>.

5. On the trans-aesthetic <-> trans-imaginary axis, the literary work reevaluates its potential, its artistic interiority (art, as an object of the aesthetic, not of beauty), aesthetic held responsible.<sup>6</sup>

6. Modern lecture and postmodern anarchy are replaced in trans-modernism by the hierarchy of genres and species that are drawn to each other thanks to a common principle, of an order that can be perceived in art, of a unit. If the social realities of nature and human nature studies or nature studies about humans are identical expressions, the social reality of art and the science that studies art are identical expression too.<sup>7</sup>

7. The cultural man, disappointed by the counter-culture that manipulates him, and not making him richer spiritually, gets close to true culture, becoming trans-cultural. "The trans-cultural man" – tells us Basarab Ionescu<sup>8</sup> – designates the opening of all cultures towards what is crossing them and goes beyond them... This perception of what is crossing and goes beyond of cultures is, first of all, an experience that resists to all theorizing. It shows us that there isn't any culture that constitutes the privileged place from where to judge other cultures... Human beings, in its total openness (and thus the modern closing and post-modern openness, as well as the creation (the whole) and un-creation come out of antinomy, making the qualitative jump to a transfigured antinomy)<sup>9</sup>, it is the place without place, of what is crossing going beyond cultures... Universal language is the experience of the totality of our being, in the end, reunited, beyond appearances. It is, by its nature, a trans-language... The trans-cultural shows that human beings are the same even from a spiritual point of view, indifferent of the immense difference between cultures. The trans-cultural translates through the simultaneous lecture of our silence levels, through the multitude of cultures... The trans-cultural makes references to the present time of trans-history that belongs to both the domain of imaginary and epiphany... The complex plurality of cultures and the opened unity of the trans-cultural co-exist in the trans-disciplinary vision. The trans-cultural is the avant-garde of trans-disciplinary culture (and of trans-modern literature – m.n., I.P.B.).

8. If modern productivity can seem artificial, inauthentic, suspected to be fake; if mockery narrows the genuine creative act, trans-modernism recommends the restoration of the unity between poiesis and poesis, between the fantasy of construction and the rigor of deconstruction, between grace (intuition) and intelligence (science).

9. The Hegel triad, thesis-synthesis-anti-thesis must be talked about in different terms. The purpose of the self-negation of the thesis must not be simply its opposed, dominated by hazard (by chance); but a new thesis (obtained through a synthesis on a superior tier by the merger of two nucleus (or many, binary constructions being extended until the logical restructured polyphonic).

10. Symbolism and ambiguity (obscurity, suggestion) found on the opaque – transparent axis lead the reader towards the literary transparency of opaqueness (Model: G. Bacoia: a gold nucleus in a lead encasing, lead taking the qualities of gold, in T. Codreanu interpretation). The result: a trans-appearance of text.

11. Trans-modernists manifest an attitude full of refinement and detachment of the "late one" that is destined to synthesis, at the level of the culture complex, and to rediscover itself, opening new gates in the literature of the world.

12. In fact, trans-modernism can be also named ana-modernism (the ana prefix = "backwards, up", "again", "crossways"), motivating us much vigorously/ rigorously the concept of "the transverse".

13. By reporting to modernism, trans-modernism re-institutes in modernity (transient, fleeting, contingent), the eternal (unmovable, transcendence).



14. The aesthetics of beauty and the aesthetics of ugly, reunited, give a trans-aesthetics of the beautiful ugly or the ugly beautiful.

15. The binary model of semic articulation is replaced by the ternary and the quaternary one.

16. Trans-modernists (from Dosoftei until the last days of the present (time lived)) are examples of the transfiguration of an obsession in creative repetition, of that repetition with a difference.

17. Correcting the negative category of “dehumanization” (that implies styling), trans-modernism recovers living, the sentiment, passion.

18. The dialogical unity<sup>10</sup> between the chronotope of the real and the imaginary beyond the rigor of realism (Doric) and the naivety (Ionic) of the auto-biography and school accessibility. Although different worlds the real and the imaginary do not know complete separation, but a continuous exchange, similar to the exchanges between the living organism and its environment”. “Just as meta-physics and poetry communicate, the real and the imaginary do the same: like communicating pots. The real hijacked into the imaginary, until the middle is called trans-real. Imaginary, returned to real, until the middle is called trans-imaginary. The real and the imaginary thus know the trans-allegorical synthesis<sup>11</sup>.

19. If trans-modernism builds its poetic speech on metaphor, post-modernism on metonymy. Trans-modernism on the complementarity of the metaphor and metonymy. The predictive phrase of the metaphor and the non-predictive phrase of the metonymy, in trans-modernism (the phrase – m.n.) charges, in its sense, with that magical charge of the words in their relation with things had in the thinking of archaic man, resumed in the modern myth of poetry through what modern poetics names “the return to things”.<sup>12</sup>

20. Word is given back to its “nature” and returned to its modern “origin”, after an interior dialect of poetic image, in which the post-modern principle of “participation” is revealed, as a gnoseologic function of the poetic myth, in a convergence of metaphor and metonymy. In the “constructive” function of the symbolization mode in poetry, through what we would call the magical function of the metaphor, we can the the dawn of trans-modernism.

21. Reference becomes, in modernism, auto-reference; in post-modernism: parody auto-reference, self-ironic, and in trans-modernism: inference (third order) = transient; the inferential act resolves the distance between modern significance and post-modern significance by the revelation of transcendence for the integration of the global sense of the real in its “sign”; the inferential act of integration of invisible essence into a “sign” of the real, not by a conceptual type rational, but by a semiologic type knowledge, in which the sign is found in connection with the the significant that it shows in a “co-essential” relationship.

22. In trans-modernism the metaphor is of three types:

a) the trans-immanent<sup>13</sup> – (First order, as a revelation of the transcendence possible in which it is a “given presence” of transcendence, in nature such in Goethe's pantheism, it is not a manifestation of God, of a One in All, but God is a manifestation of nature, of Everything, of One, as a closed movement in the being of the Universe; in the trans-immanent metaphor of the poetic myth, as a image transparency of the cosmic “real”, God is not just a manifestation of nature, but of man, through his nature, in which God acts; in the poetic semiosis of the trans-immanent metaphor, the nature representation of divinity, therefor the first order revelation in the “idea-image”, joins, in the same mythical vision, the second order revelation, in the “symbol-idea”).

b) the transcendence metaphor is the one more characteristic for the meta-physical sensibility of the trans-modern poet, as a trans-significant way to reveal the “mystery”, whose deep

plan reveals the two times poor situation of the man seen from a structural and existential point of view: on one side, to live in a concrete world that he cannot express with the structural means that he has – and on the other side, to live in the horizon of mystery that he cannot reveal with the same means available; the mythical metaphor, through its transcendence function, has precisely this sense of revelation, “closed” but at the same time “opened”, implicated however in the poetic myth as a “revealing” sense of the true nature of man; the ascension towards the Center, as a revealing act of the mystery in the transcendence metaphor is the sign of a brake at the level in the act of transcendence thought as a point of intersection of the cosmic places, “up” and “down”, after a dialectic of ascension and fall and of “revelation”; in the reflexivity of the transcendence metaphor, by super-positioning the surface plane of communication with the deep plane of significance, a return to idea to things is realized, from the abstract of communication to the concept of representation; it is a revelation of the absolute in the “extensive dissimulation” of luciferic knowledge, after a paradoxical dialectic, of association and dissociation between idea and image.

c) the transient metaphor (“we will call transient this logic interface of the transcendence metaphor for the enrollment of reality into an “image of everything”, for the subject at the limit of his representation as “reality”, into a reality that keeps the place of the real, through attracting mystery in knowledge with the purpose of revealing it as a mystery” - in Eugen Todoran – Lucian Blaga. *Myth, poetry, poetic myth. Grai si Suflet*, Bucharest, 1997, page 421.) The transient metaphor has as traits: the concomitant assonance and dissonance between image and idea; the representation of trans-reality through the presentation of the particular at the level of the universal, after the ternary system that produces sense in poetic language; the inclusion of a “meta” - of a “beyond”, a being for which conceptual unity and real unity is instated; the transfer of sense from “empiric” to the “ideality” of the Being; the constant anticipation of the real, in an imaginary space and time giving depth and duration to the real made full by the imaginary; the trans-signification of the myth (as a presence of the “original”).

The scheme for the functions of the “revealing metaphor”

Poetic image	Poetic ways	Revealing categories	Functions	Knowledge	Existence	Significance
Revealing metaphor (infinite)	Myth	Significance	Transient (cosmological)	Participation	„Deus in terris” - Nature	First Order
The symbol		Trans-significance	Transcendence (gnoseologic)	transcendence censorship	„Deus otiosus”-The Great Anonymous	Second Order
			transient (ontologic)	analogy	„Deus absconditus” - Mystery	Third Order

23. The negative category of modernism named depersonalization (the lyrical separation from the empiric ego) is trans-personalized in anguish that is a trans-personal sentiment. The empiric ego and the creative ego (or narrated) enter a change account, marking the ontological difference, signifying difference in the heart of the identical.<sup>14</sup> Trans-modernism does not break the empiric ego from the creative ego, but adopts a new method of the double referential, “imposed” by the poetry of the mirror and in whose virtue the hermeneutic is indebted to make, at the same time, references for the two faces of the ego, always complementary, never in total parting.<sup>15</sup>

24. The new character is androgynous.<sup>16</sup> He is of a neutral genre. “The spirit” as a supernatural imaginary being is of neutral genre. The same with the “character” noun. We underline the hybrid nature of the class, subordinated to the masculine and feminine. The neutral genre is a homogeneous semantic genre, incorporating only innate nouns. Just like keeping (remaking) of the neutral is a Romanian specific fact, in Romania, the signs of a tendency to re-motivate some of the classes of grammar genres and of growing the neutral genre<sup>18</sup>.

25. In trans-modernism the theoretical notion of “position” becomes “trans-position”. We define through “trans-position” the place that trans-modernism occupies in relation to pre-modernism, modernism, neo-modernism and post-modernism. “The place”/ “the topos” in trans-modern literature is Corinthian. Attitude belongs to the illusion of introducing order in the chaos of creation, logic in the labyrinth of writing. A trans-position is a transposition, in the substance of the literal work, some elements change making a new “compound”, although the initial “molecule” keeps its form. A certain “composition” is transcribed in another tune, the result being a new “book”. Transcribing is a trans-position in writing of a text, from one alphabet to another. Trans-position proposes a move, a change from some place to another, from one state to another; a placing with the mind, with imagination, in another place and time.

## BIBLIOGRAPHY

1. Emilia Parpală Afana, Introduction în style. Paralela 45, 1998, page 126-146
2. Basarab Nicolescu, Transdisciplinarity. Manifesto. Polirom, Iasi, pages 148-150
3. Alain Montandon, The cult fairy tale or the real of childhood, Univers, Bucharest, 2004
4. In Metapoetica, Al. Husar mentions in “Word forward” that “science is democratized just like all aspect of life”. “By assuring the knowledge in a field of the real, a science, counts not just through what it makes knowledgeable, but also through the spiritual metamorphosis that is does more profoundly, through what we would call its humanist perspective”. Meta-poetics looks at art as an analog of nature, thus is a theory of art founded in a natural-scientific way. Art is a second nature. Art, as a second nature, claims a science capable to study it in its complexity, on the basis of this analogy
5. Ana Florea (Under the sign of modernism), in “Observator Cultural”, YEAR V, nb. 245, pages 16-17
6. Gerard Genette, The art of the opera, Vol. I.
7. Al Husar, *Op.cit*, p. 382-383;
8. Basarab Nicolescu, *Op.cit*, p. 125-129;
9. Lucian Blaga, Works, 8. The trilogy of knowledge, Minerva, Bucharest, 1983, pages 216-224 (“Transfigured antinomies”). According to the philosophy of Lucian Blaga, the spirit postulates beyond intellect and intuition, being on a transcendence plain. Blaga talks about the

application of some solitary notions: for example: Jesus Christ: about who the dogma recognizes his two natures (human and divine) and his own person. 1. The Substance is what persists in a phenomenal complex, substance is the subject that is opposed to attributes. Substance is the identical factor, permanent, behind the appearances or behind the accident. 2. The accident (the apparent mode) is by definition susceptible to change. But in the dogma of the trans-substantiate, the logical reports are canceled. The notion of substance is taken out of its solidarity with the “subject” and is enrolled in the circle of “variability”, and the notion of accident is taken out of its solidarity with the variability notion and put in the “identity” category. How dogma and canon are synonymous, from religion we can transfer to aesthetics. A dogma is a transfigured antinomy by the mystery that they want to express. By consequence, in trans-modernism, a negative trait gains a positive aspect when you look at it from a different point of view. Just like we have done in the study about Tudor Arghezi’s “paradise”, reconvertng to positive values the so called defects of the master of “the right words” by Eugen Ionescu and Ion Barbu. So does Theodor Codreanu in chapter I “Intro: at the critics judgment” or “the Cinderella complex” from his massive book “The Bacovia Complex”. Junimea, Iasi, 2002. Thus, the monstrous, the deformed dogmatic, shows itself, in its senseless form, full of sense.

10. M. Bahtin, Problems of literature and aesthetics, Univers, Bucharest 1982;

11. Theodor Codreanu, The Bacovia Complex, Junimea, Iasi, 2002, page 98.

12. Ion Popescu Bradiceni, Jonas, in the belly of the fish, Napoca Star, Cluj Napoca, 2004, page 185

13. Eugen Todoran, Lucian Blaga. Myth, poetry and poetic myth, Grai si Suflet, Bucharest, 1997, page 411

14. Transcendence, as an absolute that reveals among the structures of the world is not sacred, but only an image transparency of the “presence” of the god in nature: “in this sense the “trans-immanent” term can be applied to Blaga's poetry to define by it the “orgasmic” trans-significance of the myth in the symbolic revealing of the “mystery”, as a horizon of “transcendence” in any other human revelation act (Eugen Todoran, Op. Cit. Page. 401); Idem, Ibidem, page 423.

15. Theodor Codreanu, *Op. cit*, p.101.

16. Silviu Doinaş Popescu, Astrolabe for Morgana Girl, Napoca Star, 2004

17. Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călărăşu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Mihaela Mancaş, Gabriela Pană Dindelegan, A dictionary for language sciences, Nemira, 2001

18. Umberto Eco, the limits of interpretations, Constanta, 1996, page 242

19. Theodor Codreanu, Op. Cât. Junimea, Iasi, 2002, page 99

20. The main character of the „World in two days” has a double nature. Antipa is a man with twin lives: an Apollonian one and an infernal one: he has the gift of divinity but acts like a buffoon: he dies, killed by an alter ego, Anghel; Antipa is the man that is alienating his essence, he virtualizes the good part of his being, installing himself in mediocrity. The pages of the book seem transcribed from old notebooks and tapes. Through the transfiguration modality of the material in his space, the trans-novel “The world in two days”, by George Balaita is an initiatory novel, having as model “Ulysses” by James Joyce and “The philanderers of Old Courts” by Mateiu Caragiale, both of them trans-novel from the Desperado category.

## THE STATUETTES OF THE CULTURE GÂRLA MARE-CÂRNA: AN EXCEPTIONAL SMALL SCULPTURE IN LATE BRONZE AGE ON THE TERRITORY OF ROMANIA

Ioana-Iulia Olaru

Senior Lecturer, PhD., G. Enescu University of Iași

*Abstract: Being the peak of Late Bronze Age on the territory of Romania, ceramics but especially the small sculpture of the culture Gârla Mare-Cârna (Cultura Câmpurilor de urne – The Culture of Fields of urns) represents a proof of the level reached by the creative activity of the human beings of those times. In a time in which small sculpture was a less represented field, in the context of diminishing the importance of the old cult of fecundity and fertility, the statuettes of the culture that we study here prove once again that aesthetic taste did not diminish, regarding elegant and geometrically stylized forms, and also the connection with the ornamental motifs which describe, like in no other culture, details of our folk costume. A great variety of forms and dimensions can also be found in this slender pottery, of great clarity and variety of execution.*

*Keywords: Furchenstich, tetraskelion, Stichkanaltechnik, ansa cornuta, torques*

Alcătuită din Epoca bronzului și Epoca fierului, Epoca metalelor este perioada în care apar primele semne ale unei revoluții statal-urbane, iar uneltele din piatră sunt înlocuite cu cele din metal (proces început încă de la sfârșitul Eneoliticului). Încă înainte de Epoca mijlocie a bronzului, spațiul carpato-dunărean a devenit unul dintre centrele metalurgice importante ale Europei.

Întreaga Epocă a bronzului<sup>1</sup> este o perioadă de progres în dezvoltarea societății. Populația crește, se întăresc comunitățile tribale și coeziunea dintre acestea. În ciuda migrațiilor, această nouă epocă (a bronzului) a fost, se pare, destul de calmă, ceea ce a avut ca rezultat o societate agrară în continuare, dar în care activitățile anterioare sunt îmbogățite și diversificate. Economia este stabilă și echilibrată, bazată pe agricultură – tot mai extinsă datorită folosirii plugului –, dar și pe pășorit – tot mai dezvoltat. Iau naștere tagme de meșteșugari. Are loc acum procesul de indoeuropenizare, de interes fiind cristalizarea populațiilor proto-tracice, dar, din păcate, tracii din nordul Dunării vor fi semnalati abia în Epoca fierului, prin sec. al VI-lea î.Hr. Productivitatea muncii sporește prin dezvoltarea metalurgiei bronzului, care dă naștere unor unelte tot mai perfecționate.

Transformările economice și sociale se vor reflecta și pe planul construcțiilor, ca și pe plan artistic în general. De exemplu, datorită întrebuințării uneltelor din metal, chiar numărul construcțiilor sporește, formele fiind tot mai diversificate; iar schimbarea petrecută la nivel social,

<sup>1</sup> Cele mai înalte datări: 3 500, dar pentru teritoriul României: 2 500/2 000/1 800 – 1 200/1 150/1 000/850/700 î.Hr. Cf. Marija Gimbutas, *Civilizație și cultură. Vestigii preistorice în sud-estul european*, București, Ed. Meridiane, 1989, p.140; Dinu C. Giurescu, *Istoria ilustrată a românilor*, București, Ed. Sport-Turism, 1981, p.24-25; Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi*, București, Ed. Albatros, 1971, p.30; R. F., in Radu Florescu, Hadrian Daicoviciu, Lucian Roșu (coord.), *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, p.69, s.v. *bronzului, epoca*; Ion Miclea, *Dobrogea*, București, Ed. Sport-Turism, 1978, p.24; Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1974, p.273



prin apariția unei societăți patriarhale și ierarhizate pe structuri de putere și de prestigiu, dă naștere tumulului colectiv sau individual, al căpeteniei, ca monument funerar. După cum se va vedea și în toate domeniile artei, se răspândesc cultul focului și cel solar, principii active de transformare a lumii, mișcarea Soarelui pe cer fiind sugerată atât de sanctuare – orientate spre răsărit –, cât și ca motiv decorativ (static: cercuri, cercuri cu raze, roți, ori dinamic: spirale, vârtejuri spiralice, cruce încârligată) sau în formele carelor (solare) – dovadă fiind modelele miniaturale din lut. Și aceasta deoarece neoliticul cult al fertilității și fecundității își pierde tot mai mult importanța, fiind tot mai adesea însoțit de adorarea forțelor naturii, în mod deosebit a Soarelui. Noile concepte uraniene înlocuiesc așadar vechile concepte htoniene, astfel încât și numărul figurinelor feminine anterioare, ale Zeiței-Mame, se va diminua treptat. Asocierea mitului solar cu arme și podoabe prețioase conduce la presupunerea apariției unui mit eroic derivat din acesta, constituindu-se astfel o mitologie complexă, ce marchează începuturile diferențierii sociale. Dar mai ales se răspândește tot mai mult, încă de la începutul Epocii metalelor, ritul funerar al incinerării (pe lângă inhumarea specifică Neoliticului) – o formă spirituală evoluată. Dar explicația acestui fenomen nu o cunoaștem. Oricum, incinerarea este dovada credinței în nemurirea sufletului, care se poate reîncarna.

Metalurgia în continuă dezvoltare și arta metalelor, care vor deveni din ce în ce mai importante, nu vor conduce însă la dispariția ceramicii (ceramica pictată anterioară dispare însă acum)<sup>2</sup>. Deși un oarecare regres se va face simțit, totuși acesta nu trebuie înțeles ca o decadentă, ci se referă la schimbarea facturii ceramicii fine, care ne va lăsa realizări importante, făcându-se remarcată în continuare, în întreaga Epocă a bronzului, o serie de culturi distincte. Din punctul de vedere tehnic, abia acum se ajunge la apariția roții olarului în plan vertical și cu un singur ax<sup>3</sup>. Predomină olăria utilitară, într-o tehnică rudimentară, cu o pastă poroasă, calitatea și diversitatea formelor și decorului scăzând. Nu lipsește nici ceramica fină, dar este diferită ca factură față de cea neolitică, o caracteristică importantă și comună tuturor culturilor fiind acum deosebita plasticitate a olăriei, care urmărește să reproducă vasele din metal, așadar tinzând tot mai mult să sugereze prețiozitatea metalului nou descoperit, bronzul.

Distribuția tectonică a decorului, prin care sunt puse în evidență segmentele vaselor, este o caracteristică a ornamenticii în toată Epoca bronzului, după cum comune sunt și tehnicile de execuție: lustrul metalic sau predominanța inciziei și a împunsăturii motivelor, precum și decorul în relief (excizia este foarte rară, iar pictarea dispare în totalitate – culoarea fiind folosită doar pentru încrustare). Ornamentele prin impresiuni succesive (*Furchenstich*) sunt de fapt realizate tot prin imprimare. Canelurile spiralice sunt cele mai deosebite valorice.

Aproape exclusivă este și geometria (liniară și spiralică). Elementele figurative sunt mult mai rare – dar cercul cu raze și cercul-roată pot fi considerate acum ca reprezentări solare. Reapare așa-numită spirală-dinamică (poate sub influență miceniană), derivată din brațele unei cruci răsucite spiralic: motivul tetraskelionului (uneori, acest motiv are mai mult de 4 brațe).

Domeniul plasticii mici este mult mai puțin reprezentat în întreaga Epocă a bronzului: au rămas câteva opere de calitate, dar valoarea artistică a figurinelor (modelate exclusiv în lut) este adesea modestă. Aceasta se datorează faptului că vechiul cult al fecundității și fertilității și-a pierdut treptat importanța. Se întâlnesc mai des miniaturi de care cu 4 roți, decorate cu motive solare combinate și cu protome de păsări<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Alexandra Țârlea și Anca-Diana Popescu, în Rodica Oanță-Marghitu, *Aurul și argintul antic al României*, catalog de expoziție, Râmnicu-Vâlcea, Ed. Conphys, 2014, p.60

<sup>3</sup> Ion Miclea, Radu Florescu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980, p.29

<sup>4</sup> Mihai Bărbulescu, Dennis Deletant, Keith Hitchins, Șerban Papacostea, Pompiliu Teodor, *Istoria României*, București, Ed. Corint, 2007, p.23

Sinteze culturale, dar și mișcări de populații (pătrunderea, intracarpatic și la est de Carpați, a unor grupuri care au venit din stepele de la nordul Mării Negre și dinspre Europa Centrală și, în contact cu populația locală, au dat naștere unor noi culturi) sunt trăsăturile acestei perioade de sfârșit<sup>5</sup> a Epocii bronzului – cea din urmă, instabilitatea populației, traducându-se prin accentul tot mai mare pe păstorit, în legătură cu fenomenul de nomadism.

Continuă și se încheie evoluția unor culturi ale Bronzului mijlociu: după cum spuneam mai sus, în jud. Ilfov se desfășoară ultimele două faze ale **culturii Tei – aspectul Govora-Fundeni** (despre care vorbim în această perioadă, a Bronzului târziu); iar în Oltenia găsim **aspectul târziu al culturii Verbicioara** (despre care vorbim de asemenea în această perioadă). Dezvoltată de fondul culturii Vatina, **cultura Gârla Mare-Cârna (*Cultura câmpurilor de urne*)** (după cimitirul de la Cârna, jud. Dolj)<sup>6</sup> este un aspect local al marelui complex al Câmpurilor cu urne, care ocupă o arie de la Dunărea mijlocie până la est de Jiu și în unele părți din nord-vestul Pen. Balcanice, în Serbia și în nord-vestul Bulgariei; înrudit cu ea și făcând parte din același complex cultural este **grupul Zuto-Brdo** (după un vârf muntos în Serbia; extins în nordul fostei Iugoslavii, iar la noi, în jud. Timiș și în jud. Caraș-Severin); contemporană lor și aparținând aceluiași complex de ceramică imprimată este **cultura Cruceni-Belegiș** (după Cruceni – Timiș, din Banat și Belegiș, din Serbia) (formată pe același fond Vatina). Se încheie și evoluția altor culturi, din Transilvania, Crișana și Maramureș: **Wietenberg, Otomani** (despre faza târzie a culturii Otomani vorbim în această perioadă), **Suciu de Sus**. Constituită între Nistrul mijlociu și superior și Munții Apuseni și între regiunea subcarpatică a Ucrainei și până la zona dintre Siret și Prut, **cultura Noua** (după o suburbie a Brașovului) este o cultură aparte, mixtă, apărută pe fondul culturilor Monteoru și Costișa, răspândită din centrul Transilvaniei până în sudul Moldovei<sup>7</sup>, și căreia îi corespunde, în sud-estul Munteniei și în Dobrogea (precum și în nord-estul Bulgariei), **cultura Coslogeni** (după așezarea din jud. Ialomița) – în Bărăgan, Dobrogea și nord-estul Bulgariei<sup>8</sup>. (La acestea se adaugă cultura Sabatinovka; împreună aceste 3 culturi fac parte din complexul Noua-Sabatinovka-Coslogeni.) Nou apărut este și **complexul Zimnicea-Plovdiv**, de origine sud-dunăreană (numit după necropola de la Zimnicea și după depozitul de la Plovdiv), care cuprinde sudul Munteniei și estul Bulgariei, până la sud de Balcani<sup>9</sup>.

În ceea ce privește plastica mică, schematismul caracterizează în general figurinele și în Bronzul târziu; de altfel, au ajuns până la noi doar exemple sporadice de artefacte.

Și olăria culturii **Gârla Mare-Cârna (*Cultura câmpurilor de urne*)** este o culme a Bronzului târziu în ceea ce privește varietatea formelor și a dimensiunilor, cât și decorația – prin claritate și bogăție, precum și prin tehnica desăvârșită a execuției. și aceasta într-o perioadă în care în ceramică continuă tratarea suprafețelor vaselor ceramice astfel încât să sugereze vasele din bronz. Un aspect compozit al decorului caracterizează în general sfârșitul Epocii bronzului (care va continua și la începutul Epocii fierului).

Dar această cultură constituie o excepție în întreaga Epocă a bronzului în ceea ce privește plastica mică a sa. În Epoca bronzului, în general plastica mică este săracăcioasă, din cauza

<sup>5</sup> Perioada târzie a Epocii bronzului se desfășoară între 1 500 și 1 300/1 200/850/700 î.Hr.). Cf. A. Vulpe, M. Petrescu-Dîmbovița, A. Lászlo, Cap.III. *Epoca metalelor*, în Mircea Petrescu-Dîmbovița, Alexandru Vulpe (coord.), *Istoria românilor*, vol.I, *Moștenirea timpurilor îndepărtate*, București, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010, p.220; Constantin C. Giurescu, Dinu C. Giurescu, *op. cit.*, p.30

<sup>6</sup> Dinu C. Giurescu, *op. cit.*, p.25

<sup>7</sup> *Ibidem*

<sup>8</sup> *Ibidem*

<sup>9</sup> Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.* p.284

dispariției treptate a cultului fecundității și fertilității. Pe fondul noilor credințe și practici uraniene apărute, care iau locul cultului htonian, în continuare nu vom întâlni o plastică bogată în reprezentări, aceasta fiind și caracterizată prin schematism. Plastica mică demonstrează în continuare existența unor ritualuri magice.

În cazul acestei culturi însă, figurinele feminine depășesc nivelul unor exemple modeste. De altfel, statuetele acestea au fost găsite doar în morminte de copii, reprezentând poate o divinitate protectoare a lor. Plastica are caracteristic, pentru elegantele sale statuete antropomorfe (exclusiv feminine pe teritoriul țării noastre), tipul de rochie-clopot (*en cloche*), la care se adaugă elemente stilizate: anatomice, detalii de pieptănătură, detalii ale costumului, podoabe. Iar rochia-clopot nu este o moștenire gumelnițeană – de această cultură, Gârla Mare fiind despărțită de 7-8 secole –, ci se datorează unui nou impuls cultural venit din regiunea egeeană.

Există două variante de statuete: cea mai numeroasă – cu capul modelat în continuarea bustului, la care se adaugă varianta care amintește de statuetele de tip tesalian ale culturilor Gumelnița, Cernavoda III, Sălacea – cu capul modelat aparte, având o gaură ce pătrunde vertical în toată înălțimea bustului<sup>10</sup>; există și o a treia variantă, cu o singură figurină, *Dansatoarea de la Ostrovul Mare*: fără cap, în locul căruia apar două brațe ridicate în sus, ca o *ansa cornuta*, decorul de pe corp urmând linia comună tuturor figurinelor acestei culturi. Corpurile tuturor statuetelor sunt la fel ca formă și ca tehnică; doar decorurile diferă de la exemplar la exemplar, deși comună este și geometrizarea.

Prima grupă este cea cu capul în continuarea bustului, ca o prismă cilindrico-dreptunghiulară sau doar sugerat printr-o terminație relativ ascuțită a acestuia. Mai deosebite sunt capetele statuetelor de la Ghidici, cu un disc orizontal în partea superioară. Bustul tuturor statuetelor grupei întâi este în forma unui disc vertical sau a unui romb plat (în acest din urmă caz sunt cuprinse, în redare, și coatele); în partea din față, busturile au indicate brațele – prin incizii sau prin îngroșarea marginilor bustului – cu mâinile pe abdomen sau îndoite și ridicate pe piept. Rochia-clopot este strânsă într-o centură lată. Un motiv rombic cu colțuri involutate este caracteristic culturii<sup>11</sup>. Dimensiunile variază între 15 și 23cm<sup>12</sup>, cea mai mare statueta descoperită are puțin peste 25cm înălțime. Decorul corpului împuns sau imprimat cu ștanțe și încrustat cu alb, cu un efect de broderie, sugerează – cu precizie și cu finețe a execuției – detalii anatomice și de costum, podoabe. Detaliile anatomice se rezumă de fapt la cap: fața stilizată, ca o liră, are ochii, nasul și gura indicate, iar urechile (inelele buclilor?) – sugerate prin motive solare pe laturile capului (un cerc înconjurat de împunsături sau un semicerc incizat, anturat tot cu puncte); părul coboară pe spate în șuvițe. Sâni sunt ori reliefați, ori în formă de gropițe înconjurare de puncte împunse. Proeminențele șoldurilor pot semnifica și podoabe de costum (ele fiind înconjurare uneori de ornamente circulare). Mânutele au 3 degete, la care se adaugă 3 brățări, sau sunt doar sugerate printr-o proeminență pe partea anterioară, la baza bustului, ca la fragmentul de statueta de la Tismana (jud. Mehedinți)<sup>13</sup>. O statueta de la Cârna are capul stilizat tronco-piramidal, distingându-se aici trăsăturile feței – ochii, nasul, gura; o linie amplu arcuită sugerează corsajul decoltat, pe care se găsește un pandantiv schematizat.

Ca podoabe sugerate, regăsim reprezentate o diademă pe cap (trasată printr-un șir de puncte împunse și de liniuțe), un pandantiv în formă de ochelari desenat pe piept, agățat de un șnur trasat în jurul gâtului, un *torques* pe piept sau și pe spinare, cu capetele spiralice, precum și alte coliere

<sup>10</sup> Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.344

<sup>11</sup> Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.105

<sup>12</sup> A.F. Harding, in Jane Turner (coord.), *op. cit.*, p.343, s.v. *Cârna*

<sup>13</sup> Cristian Ioan Popa, *O statueta de tip Gârla Mare descoperită la Tismana, com. Devesel (jud. Mehedinți)*, in *Carpica*, XXX, Iași, Ed. Documentis, 2001, p.39

cu pândative în forme diverse (pândative metalice fiind probabil și cercurile și alte motive, ca și gropițele imprimate cu o ștanță – cu cercuri concentrice înconjurate de puncte – de pe pieptul unor statuete). Ornamentele de pe brațe sau de pe bust ar putea fi elemente de costum (manșete), ca și întotdeauna prezenta centură: din două-trei linii orizontale, neîntrerupte – deci fără cataramă – sau cu cataramă indicată la spate. Rochia-clopot era de fapt partea de jos a unei cămași lungi, peste care sunt aplicate alte două piese, una în față și alta în spate. Cele mai multe statuete de la Cârna au partea din față secționată pe mijloc de o bandă orizontală de 1 cm, aceste benzi fiind ornamentate cu spirale în S-uri culcate, spirale meandrice, liniuțe verticale împunse (bandă care lipsește în cazul statuetelor din alte necropole ale acestei culturi). Pe *catrințe*, se întâlnește sub centură un triunghi hașurat, cu liniile laterale prelungite și răsucite spiralic, sau se întâlnește un motiv în formă de romb sau de bandă, iar în partea inferioară, *catrința* primește rareori ornamentică. În spate, *franjurile* care coboară de la centură până la bază indică piesa de costum care se prindea peste cămașă.

Au fost găsite și 3 statuete zoomorfe aparținând acestei culturi: în formă de pasăre, cu un corp modelat expresiv, cu o creastă orizontală pe mijloc, care indică aripile prin reliefare la mijlocul părților laterale și la spate. Statueta mare are capul rupt. Cealaltă are cap de pasăre, cu creastă pe creștet și cu ochii ca două mici proeminențe. Micile suporturi ale acestor două figurine țin loc de picioare. Decorul de pe corp este cel specific ceramicii acestei culturi. A treia statueta de pasăre, modelată stângaci, a fost interpretată și antropomorf, doar că ea are un nas *en bec d'oiseau* (care însă nu este specific statuetelor antropomorfe), dar are și un gât care ar fi foarte lung dacă statueta ar fi antropomorfă; iar corpul – un oval orizontal – redă cele două aripi întinse lateral; picioarele, depărtate unul de altul, nu pot fi umane. Nici decorul nu este cel caracteristic statuetelor antropomorfe: pe ambele fețe ale corpului – un oval mare are în interior o linie dublă, ondulată<sup>14</sup>.

Chiar dacă nu sunt figurine propriu-zise, ci își găsesc locul uneori printre vasele acestei culturi, fiind încadrate de unii cercetători domeniului ceramicii, am putea menționa aici și cele câteva vase cultice figurative, modelate plastic în formă zoomorfă: de pasăre. Au 3 proeminențe (aripile și coada), a patra proeminență fiind înlocuită cu un gât cilindric, terminat cu un cap de pasăre cu cioc, chiar și ochii fiind uneori indicați. Când are formă de strachină, vasul are buza modelată în 4 lobi, unul ridicându-se ca un gât lung de pasăre, cu capul redat ca un cioc. Deosebit este un vas cu corp alungit și deschis superior, ca o barcă cu prora în formă de cap de pasăre. Unele vase modelate plastic au doar un cap de pasăre pe partea superioară a tortii, ca cele de la Ostrovul Mare. Un cap de rață – cu cioc și cu ochii indicați prin cercuri concentrice – ornamenta buza unui vas. O excepție este protoma de taur de pe buza unui vas de la Ostrovul Mare.

Decorul de pe aceste vase reia în general decorul vaselor comune ale culturii, dar o particularitate este reprezentată de motivul lirei de pe capul statuetelor antropomorfe, la care se adaugă motivul colierelor de pe pieptul acelorași statuete – motive pe care le găsim pe *pieptul* acestor vase în formă de pasăre.

Vasul modelat în formă de pasăre de la Ostrovul Mare are un decor incizat și plastic, care redă detalii de penaj, aripi, dar și motive solare, X-uri, rozete, spirale<sup>15</sup>.

Deși atunci aparțineau unui domeniu utilitar (servind ritualurilor magice), figurinele tuturor epocilor preistorice nu pot fi separate de latura artistică, care, de asemenea, însoțește din cele mai vechi timpuri cele mai multe dintre manifestările creative ale oamenilor. Plastica mică a culturii Gârla Mare-Cârna este un apogeu al Epocii bronzului târziu de pe teritoriul României, atât în ceea ce privește formele, sintetice, cât și în decorul acestora, figurativ, dacă putem spune așa. Este adusă

<sup>14</sup> Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p.355-356

<sup>15</sup> Ion Miclea, Radu Florescu, *op. cit.*, p.104

noutatea unor figurine care ies din schematismul caracteristic întregii Epoci a bronzului, prin stilizarea corpurilor feminine, dar mai ales prin decorul ce sugerează detalii anatomice și de costum, podoabe.

## BIBLIOGRAPHY

- Bărbulescu, Mihai, Deletant, Dennis, Hitchins, Keith, Papacostea, Șerban, Teodor, Pompiliu, *Istoria României*, București, Ed. Corint, 2007
- Dumitrescu, Vladimir, *Arta preistorică în România*, vol.I, București, Ed. Meridiane, 1974
- Florescu, Radu, Daicoviciu, Hadrian, Roșu, Lucian (coord.), *Dicționar enciclopedic de artă veche a României*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980
- Gimbutas, Marija, *Civilizație și cultură. Vestigii preistorice în sud-estul european*, București, Ed. Meridiane, 1989
- Giurescu, Constantin C., Giurescu, Dinu C., *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri și până astăzi*, București, Ed. Albatros, 1971
- Giurescu, Dinu C., *Istoria ilustrată a românilor*, București, Ed. Sport-Turism, 1981
- Miclea, Ion, *Dobrogea*, București, Ed. Sport-Turism, 1978
- Miclea, Ion, Florescu, Radu, *Preistoria Daciei*, București, Ed. Meridiane, 1980
- Oață-Marghitu, Rodica, *Aurul și argintul antic al României*, catalog de expoziție, Râmnicu-Vâlcea, Ed. Conphys, 2014
- Petrescu-Dîmbovița, Mircea, Vulpe, Alexandru (coord.), *Istoria românilor*, vol.I, *Moștenirea timpurilor îndepărtate*, București, Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010
- Popa, Cristian Ioan, *O statueta de tip Gârla Mare descoperită la Tismana, com. Devesel (jud. Mehedinți)*, in *Carpica*, XXX, Iași, Ed. Documentis, 2001, p.39



## THE PROPER NAMES IN THE NOVELS OF GHEORGHE CRĂCIUN

Mihai Ignat

Senior Lecturer, PhD, „Transilvania” University of Braşov

*Abstract:* This study refers to the regime of the proper names in the first three novels of the writer Gheorghe Crăciun, which make up a trilogy (even if not declared as such), in so far as characters, themes and modalities of expression migrate from one text to another: *Acte originale, copii legalizate* [Original Documents, Legalized Copies], *Compunere cu paralele inegale* [Composition with Uneven Parallels] and *Frumoasa fără corp* [Beauty without Body]. Although Crăciun is an author falling under the literature of the eighties, tributary to a postmodernist poetics, practicing an intertextual, metatextual, autoreferential and reflexive prose, the poetics from which the proper names come into existence eludes this paradigm and rather stems from one of his fetish writers, Radu Petrescu, to wit from a realistic perspective, of a relative discretion of the expressivity, void of the strong effects of an onomastics with visible semantism or with emphasized aesthetic relief. However, in some passages, these names have an intertextual or autoreferential function, which shows that the author's postmodernist vision contaminates, even partially, this compartment of onomastics, seemingly insignificant, yet likely to offer rewarding reading keys and openings. Anyway, also at this level, of the names of characters, Gheorghe Crăciun proves to be a lucid, consistent author, of a refined intellectuality and withal of the utmost authenticity.

*Keywords:* proper names, poetics, literature of the eighties, postmodernism, intertext.

Prima carte a lui Gheorghe Crăciun, *Acte originale/Copii legalizate* (1982), este relativ incalificabilă, putând fi considerată fie o colecție de povestiri, fie un roman „modular” (critica oscilând și ea între cele două încadrări), inclusiv subtitlul fiind de natură să ambiguizeze formula: „Variațiuni pe o temă în contralumină”. Numele proprii, însă, intră într-o categorie clară, aceea ilustrată de un Radu Petrescu, de pildă – ceea ce nu e o surpriză, dat fiind că autorul brașovean e un emul al târgovișteanului –, adică a unei poetici (nedeclarate ca atare, dar asumate prin practica textului) a simplității și a ne-ostentativității: conform acesteia onomastica trebuie să fie „anodină”, uzuală, fără sens la vedere, la polul opus poeticii „baroce”, spectaculoase și cu sensul exhibat (ca în comedii, de exemplu). Numele protagoniștilor sunt Vlad Ștefan (iată, până și numele de familie e ca unul de botez), profesorul de desen, pictorul care scrie, respectiv Octavian Costin, inginer silvicultor, numit și Tavi sau Octav. Vlad, nu doar personaj, ci și unul dintre naratori (alternativ cu, din nou, același Octavian), are conștiința autoreflexivă a condiției sale „minore” pe care transformarea în poveste a propriei sale vieți o redimensionează, metamorfozându-l în „erou” (cu autoironia de rigoare): „Dacă este poveste ceea ce relatez, dacă pot fi numit eu însumi un erou. Hai să spunem atunci că eu mă numesc Vlad, să limpezim cumva confuzia aceasta. Eu, Vlad, fără alt nume. Cu eroismul meu cotidian, anonim și pedestru, eu mergând mai departe.” Iată, statutul său minor e asumat și prin reducția onomastică.

Soția lui Vlad e o anume Luiza, iar fiica lor se numește Tea; soția lui Octavian e Gabi, iar fiul lor se numește Filip. Nici celelalte personaje/nume nu sunt departe de această poetică a cvasi-anonimității (și a adecvării la orizontul autenticist al cărții), cu mici pete de culoare: tatăl lui Vlad este Antim Ion Ștefan, un căruțaș poartă numele de Ionică Vremir, brutăreasa clandestină a satului

Nereju – „Gălașa”; cele mai multe personaje sunt episodice: Luca, Gil (prieten al celor doi eroi naratori, bătrânul Luță Milente și Zamfira Milente, doctorul Mișu Polux (care, cum îi spune și numele, are origine greacă – aflăm, chiar eteristă), Lucilius e profesorul de latină (aici sesizăm o deraiere de la pomenita poetică a autenticității, în măsura în care potrivirea dintre nume și profesie denotă mai degrabă o perspectivă „accentuată”, intenționat „expresivă”); mai apar, tot în treacăt, moș Pavel Herțiu, Andrei Dorin Malișki, prof de sport din Brăila și bătrânul poreclit Tatu (pe nume Constant, de fapt, astfel că Vlad, pe bună dreptate, se întreabă care e legătura între poreclă și nume). La finalul cărții, pe două pagini, naratorul enumeră personajele, surprinzându-le în momente specifice ocupațiilor lor, ca o trecere în revistă retrospectivă – densitatea numelor proprii din aceste două pagini contrastând cu rarefierea numelor și a numirilor din restul textului.

Fuga de convențional reprezintă una dintre mizele majore ale acestei cărți („Cum aş putea să fac să scap dintre convenții și să evit ca el [un personaj] să devină un semn al convenției mele?”, se întreabă unul din naratori la un moment dat), ceea ce se răsfrânge și la nivelul onomasticii. Pe aceeași linie a evitării „literaturii” ne pune și o precizare metatextuală precum următoarea: „Nu este un roman, e un text construit în modul cel mai simplu care nu face altceva decât să urmărească apariția și dispariția cronologică a evenimentelor, e un fel de jurnal care iată continuă să se constituie în directă legătură cu existența ei de unic deocamdată cititor al meu sub directa influență a pasiunii mele care nu are nevoie de scrisori de dragoste care refuză ideea unui epistolariu și care vrând-nevrând se literaturizează sub ochii noștri uimiți, căci totuși ce avem de pierdut?”

În cele din urmă, cele 13 proze pot constitui un roman, fie și modular, pentru că sunt urmărite aceleași personaje principale, pentru că există un minim parcurs al celor doi eroi (întoarcerea din armată, cunoașterea femeii care devine soție – la Vlad Ștefan, cele două personaje-narator, toposul identic – Nereju, dar și Tohanul).

*Compunere cu paralele inegale* (1988) reia formula fragmentară, modulară, precum și câteva dintre personaje, deși acestea rămân fie în textul-prolog (*Alte copii legalizate* – titlul trimite direct la cartea precedentă), fie sunt doar pomenite: Vlad Ștefan, soția sa Luiza, fiica sa Tea, precum și Octavian Costin. Nu lipsesc nici referințele intertextuale la cartea celor doi eroi-naratori, *Acte originale, copii legalizate*, citată greșit de un personaj: *Acte personale, documente legalizate*; mai mult, e menționat și Gheorghe Crăciun, ca prieten al lui Octavian, filolog și scriitor.

Evident poetica onomastică se păstrează, cu mici inflexiuni expresive, care pigmentează orizontul relativ anodin al acestui palier: nea Gogu Misir, cârciumar pe plajă (în proximitatea menționării sale, o notație semnificativă, care printr-o serie de nume proprii îl implică intertextual pe Caragiale: „Seară, căldură mare, Caragiale. Acolo, lângă Agenția O.N.T., o terasă cu bere. Pe la mese Mitică, Fănică, Georgică și Costică. Acolo mâncase și el azi la prânz.”); Dionisie Bâlc, student la petrol și gaze (căsătorit cu o anume Sena), prieten cu Teohar Maximov, care e numit și „Dionis” (din evident reflex cultural) sau chiar „Dio” – așa cum Teohar e numit și „Hari” și „Teo”; milițianul Harbăță Mitache, cel care-l controlează pe Dionisie; Liana Șanta, profesoară – în contextul prezentării căreia, naratorul își permite să introducă o frază care consemnează, la grămadă, câteva nume proprii de evidentă expresivitate și ironie: „Sfielnica, bălaia dascăliță era numai în aparență un om timid, supus, retras, resemnat. Potențialul ei de energie și incisivitate nu se manifesta niciodată în ședințe, în cercuri, în consilii, în discuțiile întâmplătoare cu centaurul Piți Căruntu, coordonatorul, cu onctuosul Tică Mejniță, adjunctul lui, cu rigida Violeta, secretara, cu mămoasa domnișoară Aneta Bojoc, inspectoarea de zonă.”

Iubitul Lianeii e psihologul Laurian Conțescu, deloc surprinzător numit „Laur”, căci prescurtările, hipocristicele, diminutivările (așa cum deja am remarcat) reprezintă un loc comun al modului de apelare – și căroră li se adaugă: „Roni”, de la „Aron” (prieten al lui Laurian), „Relu”,

de la „Aurel” (adresantul celor două scrisori ale obscurii D., găsite de Vlad Ștefan), „Gil” sau „Virgi”, derivate din Virgil (Bratu), pictor pomenit cu totul expeditiv drept „Gil” în prima carte a lui Crăciun (și căruia Octav, într-o scrisoare, i se adresează, ironic, ca unei triple entități reflectate de cele trei nume: „Da, domnule! Da, domnilor Virgil și Gil și Virgi!”), „Îta”, derivat din „Voichița”, numele iubitei dezavuate a lui Virgil, „Tibi”, derivat din „Tiberiu” Parasca, fost coleg al lui Virgil (apariția trecătoare a acestuia rămâne legată și de savurosul text al invitației sale de nuntă, în care efectul satiric are drept principală sursă tocmai numele proprii, de o prețiozitate ridicolă – accentuată de asocierea cu nume „populare”: „Onor Familiile Maria și Tancred Parasca – Adelina și Gică Capsali, au deosebita plăcere a vă comunica celebrarea căsătoriei oficiale și religioase a preaiubiților lor fii Graziela și Tiberius care va avea loc în duminica zilei de 17 iulie 1985 la orele 13 în sfânta biserică creștin-ortodoxă din localitatea noastră etc.”). Laurian va divorța de Liana și va avea o nouă iubită în Micaela, cu care va repeta eșecul afectiv.

Se mai perindă și alte nume (care rămân mai degrabă semne particulare ale textului decât personaje), gen: Sincu (nepotul lui Teohar), Paula (soția nepotului), Dan (vărul de la țară al acelui Teohar), bătrânul Tuțu, Fany – fosta soție a lui Teohar, Dorel Arnăutu, fost coleg de școală al lui Laurian, alt personaj episodic (ca majoritatea, de altfel), meteorica Ela, mama Tina (mama lui Laurian), o anume Dania (aici personaj mult mai obscur decât cunoscuta Dania a lui Anton Holban), Florica, eroina unei istorii condensate, aproape senzaționaliste (naște un bastard, e violată etc.), Vasile – fratele Floricăi, tehnicianul Pavel, cu care Florica are o legătură; Mircan merceologul, pasionat de Paul Georgescu și colocatarii lui Virgil: Mituș, fost ceasornicar, studenta în matematici Cristina și Aglaia, văduva unui ofițer de artilerie. Efectul de real căutat (și) prin prezența unor nume relativ obișnuite crește prin inserția unor referințe culturale autentice (cum ar fi menționarea unui articol al lui Eugen Simion despre Alexandru Mușina sau referința explicită la *Dafnis și Cloe* de Longos, roman pe care *Compunere cu paralele inegale* îl și rescrie potențând dimensiunea existențială și senzorială); în acest context, jocul imaginativ al lui Laurian, care, pornind de la constatarea că „Migrena este o durere prea feminină, ar fi avut nevoie de alt cuvânt.”, transformă denumirea indispoziției într-un personaj, respectiv într-un nume propriu („Migrena putea fi și un nume de fată, așa cum ai spune Selena, Polena, Elena, Milean. Un cuvânt cu sunete clare, ușoare, nocturne, promițătoare.”), amintește de ludica prelucrare a aceluiasi substantiv comun din *Dicționarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu, respectiv trimite la un alt orizont, cel caragialian, al utilizării onomasticii. Dar cum acest procedeu apare aici relativizat prin atribuirea sa unui personaj și are și caracterul unui „accident” în context, el denotă o excepție care, pe cale de consecință, întărește regula regimului „comun” al numelor proprii, respectiv a ceea ce Mihaela Ursa numește „o poetică a derizoriului”<sup>1</sup> manifestă, iată, și în stratul onomastic. Dar acestui regim al derizoriului Gheorghe Crăciun vrea să-i confere (deci implicit elementelor antropomorfe), prin procedee de factură postmoderne, o redimensionare, o importanță mai mare decât aceea acordată de obicei, aspect surprins, între alții, de aceeași Mihaela Ursa (cu referire expresă la *Acte originale, copii legalizate*, dar prezent și în următoarele două cărți): „Procedeeul, în aparență excesiv estetizant, este, după mărturia autorului, unul menit să prindă, în «orbul păienjenis» al vorbelor «lucrul însuși», care «se va înscrie și se va descrie singur». Întâlnim aici, în metafora «orbului păienjenis» de cuvinte, figura paralelă «năvodului» cu ochiuri mici care, la Mircea Nedelciu, reprezintă instrumentul favorit al optzeciștilor interesați să «rețină» viața în toate detaliile și haosul ei. Alegerea unei poetici a transformării minorului în major capătă acum o altă semnificație: ea este singura capabilă să creeze acel «orb păienjenis» de vorbe, receptacolul necesar al substanței, al lucrului însuși, fără a constitui însă și condiția suficientă «prinderii»

<sup>1</sup> Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Paralela 45, Pitești, 1999, p. 129.

acestui din urmă, așa cum pare să avertizeze, cu reticență, naratorul la finalul volumului: «Totuși lipsea ceva.»<sup>2</sup>.

*Frumoasa fără corp* (1993) e romanul care întregeste proiectul lui Crăciun, căci se păstrează, rafinând-o, formula anterioară, și reapar personaje precum Octavian, Vlad Ștefan, Gil, Luiza, Tea, primele trei având și funcția de „reflectorii”, deținută și în cele dintâi părți ale trilogiei. În esență, și discursul și temele (precum și tipul de nume) sunt reluate, cu nuanțări și cu amplificări – cu o notabilă noutate, a imaginii „frumoasei fără corp”, preluată de la Eminescu (originea e validată și de faptul că unul din personajele nou-apărute se numește... Miron), decriptată de comentatori în principal drept metafora condiției literaturii ca „metodă a redescoperirii corporalității”<sup>3</sup>, a condiției paradoxale care înseamnă vânarea autenticității realității/corpului prin instrumentul evanescent și impalpabil al literei (nu întâmplător, în ultimul fragment al romanului, înainte de Epilog, în confesiunea „directă” a autorului însuși, este inserat eseu publicat în revista „Astra” și intitulat „Trup și literă”). Pe de altă parte, metafora „frumoasei fără corp” trimite și la condiția himerică a trupurilor de femei prezente în imaginarul acestui text, himerică din perspectiva personajelor masculine care le urmăresc, le „citesc”, dar nu ajung să le atingă, astfel acestea păstrând un paradoxal statut i-material, în ipostaza unei decorporalizări cu atât mai stranie cu cât aceste femei sunt în proximitatea bărbaților. Cu doza de erotism aferentă, imaginea acestor personaje feminine reprezintă reflexia lor în conștiința unor personaje masculine: Olimpia Ionescu, tânăra de 24 de ani, despărțită deja de soț (un anume Laurențiu) și având un băiat – se reflectă în „oglindea” minții lui Octavian, iar când își spune numele, începe cu hipocoristicul, cu varianta familiară a numelui: „Femeia îi întinsese băiețește mâna, spunându-și tare numele: Olimpia, Pia Ionescu.” Miron Aldea, „doctorașul cel nou”, și Gil, profesorul de desen, sunt fascinați de-a dreptul de către Ioana, Ioana Jighira, preafrumoasa soție a lui Casian Jighira, antrenor de fotbal, iar Vlad Ștefan o urmărește pe chelnerița săsoaică – dar cu un nume deloc săsesc, Adela. Iată, de pildă, percepția lui Vlad asupra acesteia din urmă: „Adela era altceva, o himeră a simțurilor, o iluzie a obișnuitului. O frumusețe atât de particulară, că mulți, cei mai mulți oameni ar fi putut-o confunda cu oribilul exotism.” Caracterul „imaterial” al Adelei rezidă în faptul că Vlad rămâne în perimetrul observației, al privirii (oricât de acaparatoare și senzuală ar fi aceasta); chiar și când o pune în contrast (livresc) cu Cloe (căci, aflăm, Vlad a rescris romanul lui Longos – deci aici avem o trimitere intertextuală, prin atribuirea *Epurei pentru Longos* din *Compunere cu paralele inegale* unuia dintre personajele care străbate toate cele trei romane ale lui Gheorghe Crăciun), Adela rămâne în acest „prizonierat” al privirii: „Impalpabila Cloe și atât de materiala Adela. Deși nici în cazul micuței săsoaice lucrurile nu arătau cu mult altfel. Chiar dacă vie și tangibilă, tânăra chelneriță își vădea existența tot grație unei lecturi. Pentru a exista cu adevărat, este întotdeauna nevoie să te descopere cineva. Viața ta se scurge între oameni, dar dacă nimeni nu știe să te citească, să te vadă, să-ți împrumute puțină căldură din sufletul lui se mai poate oare spune despre tine că trăiești?” Analogia dintre lectură și dimensiunea existențială (de fapt conexiunea lor prin ideea că existența trebuie „citită”, altfel rămâne o „frumoasă fără trup”) o dematerializează pe Adela și o asociază, paradoxal, cu personajul Cloe, deși observația de plecare fusese aceea a diferenței ontice dintre cele două. În fapt, Cloe și Adela rămân la fel de îndepărtate de Vlad, rămân amândouă „litere”, nu „trup”. În acest context, același Vlad reflectează și asupra numelui eroinei, care inițial i se pare nepotrivit, prea grav și „matur” pentru aproape o adolescentă, iar după aceea, prin descoperirea filtrului livresc (reprezentat de omonima „Adela” a lui Ibrăileanu), îl consideră de asemenea nepotrivit prin comparația cu datele personajului de secol XIX (după cum se va vedea

<sup>2</sup>Ibidem, p. 127.

<sup>3</sup> Mihaela Ursa, *Gheorghe Crăciun*. Monografie, Ed. Aula, Brașov, 2000, p. 41.

din citat, aici autorul – sau personajul? – comite o eroare plasând eroina lui Ibrăileanu la începutul secolului XX, deși epoca din romanul criticului este evident aceea a mijlocului de secol XIX): „El se bucura ca un prost, făcea glume ca s-o vadă pe Adela râzând, își pierdea cumpătul, uita de prezența Luizei și nu înțelegea nimic din privirile suspicioase și tăcerea fetei, pe care le considera niște obișnuite capricii copilărești, urmărindu-și mai departe fantasma, gândindu-se că în ființa pe care o avea în față totul era într-o perfectă armonie: figura, mersul, zâmbetul, glasul, până și numele. Cu toate că «Adela» era un nume parcă prea serios pentru o fată ca ea. Prea grav, prea femeiesc. Dar într-o dimineață își adusese aminte de Ibrăileanu și-și spusese că intuiția bătrânului critic n-avea cum să dea greș. Să recitească romanul? Să-și complice și mai mult situația, conferindu-i, poate fără să vrea, și o pretențioasă notă livrescă? Însă în ce măsură ar fi putut semăna Adela lui, o copilă naivă, abia ieșită de pe băncile școlii, cu o tânără femeie divorțată, aparținând high-life-ului din Moldova începutului de secol?”

Ioana e altă „frumoasă fără corp”, altă femeie „intangibilă”, pentru Gil de data aceasta, ca și pentru doctorul Miron Aldea. În mod ironic, fiecare personaj tânjește după altcineva: Anda după Gil, Gil după Ioana, Nina după Vlad, Vlad după Adela; poate că și Marcela, nepoata lui Gil, după Gil (el însuși încercat de tentații incestuoase).

Schimbând unghiul, se poate repeta ideea afirmată cu privire la primele două romane, aceea că, exceptând aceste personaje de o anumită consistență, urmărite asiduu de Gheorghe Crăciun (Octavian, Vlad, Gil, plus cei câțiva „sateliți” din jurul lor), avem de-a face nu atât cu personaje „în carne și oase”, cât cu nume, cu menționări fugare de antroponime. Iată o listă, incompletă, dar relevantă a acestora: Eliana, sora decedată a lui Gil, Ilarion Plopșor, „stâlp al puterii locale”, Grigore Milente și fiul său, Luță (alt personaj migrat din romanele anterioare), bătrâna Ța'urica (de asemenea personaj recurent) – femeia strângătoare, îngrijitoarea de la ocol, care „ascundea un personaj memorabil”, remarcat de Octavian, mama lui Păvălucă dulgherul; apoi cu totul trecător pomeniții, de aceeași Ța'urica, Vasilca, Costache și Boilă; Oncioiu, secretarul Sfatului, apărut pe post de birjar; „omulețul cel spân”, Cristache Heruvul, nebunul satului; bunicul Șerban (al lui Octavian), Badiu lui Toader, cel la a cărui moarte asistă Pia; doctorul Tureac, Gălașa, brutăreasa, Știrbescu, popicarul, Macovei, „colegul de istorie” al lui Vlad Ștefan, Marinache șoferul; nea Griguță, „pedagog de școală veche”; popa Vasilatos, deținătorul „Bibliei păgâne” a satului, de fapt un studiu sociologic realizat de o echipă condusă de Dimitrie Gusti (la menționarea lui Vasilatos, Vlad exclamă „auzi ce nume!”, dar fără să explice sursa nedumeririi), preoteasa, coana Lambreta (mai degrabă numele acesta are o rezonanță aparte); Vasilică Mărunțelu, băiețelul înecat (să regăsim aici, în „Mărunțelu”, nume cu semantism explicit, o sugestie cu privire la destinul „mărunt”, meschin al copilului care piere înecat?); Viorel Grimalschi, pictor din capitală, menționat pentru că a lucrat la restaurarea zugrăvelii bisericii din Nereju; moș Andone Probotă, popa Zăbavă; Antim, tatăl lui Vlad; un anume Naforniță, zis „Niță”, doctorul Gavrea, Michel, iubitul din Paris al Ioanei; șeful de sală Tudorică Liliac, „impunătoarea doamnă Mari” (asistentă-șefă), doctorul Carabageac (alt nume mai puțin obișnuit, atașat unui personaj care, deși episodic, e memorabil prin vorbăria sa frivolă); Sofica și Lina lui Dumitrică, femei simple surprinse de Vlad într-o conversație reprodusă cu inflexiunile regionale cu tot; învățătorul Știrbescu; Nichita Cristescu, pădurar; Nina, învățătoarea atrasă de Vlad Ștefan; bunicul Gheorge și bunicul Moise – bunicii lui Gheorghe Crăciun însuși, pomeniți în confesiunea din final.

Uneori menționarea unor nume se face grupat, iar în astfel de situații fraza capătă o anumită „greutate”, ca și cum densitatea existențială/biografică ar crește prin densitatea antroponimelor: „Lumea lui [Octavian] însemna acum nerăbdarea, dorința să întâlnească un cunoscut, un om, și asta cât mai repede, să-i vadă numai decât pe moș Luță sau pe învățătorul



Știrbescu, să stea de vorbă cu Vasile Dâlgă sau cu Oncioiu, secretarul Sfatului, să-i iasă în față Oica, fata Gălașei, pe care poate n-ar mai recunoaște-o, dar să găsească pe cineva, pe oricine, pe sergentul Tomiță sau pe Savel cel ciung și nebun, căci nu mai suporta îngrijorarea ce i se cuibărise amețitoare în trup chiar din clipa în care mașina plecase și el rămăsese în soare, la marginea șanțului, învăluit în fumul de motorină arsă și-n perdeaua de praf ce si se așternea încet în păr, pe mâini, pe buze.” Același efect îl are trecerea în revistă a numelor acelor personaje din viziunea atmosferei din crâșma de odinioară, viziune aparținând aceluiași Octavian: Laie Șură, Haralambu, feciorul lui Nistor Găvan; Sofon, ȋiganul Eftimie Trandafir ș. a.; aici e de observat coloratura etnică și populară, care asociază personajele mediului pe care-l reprezintă. Din același registru face parte dialogul „omulețului cu cizme roșii”, fost activist, cu un anume Ghiță, când relatează momentul împrumutării: „Avădanei Vasile, Avădanei Iliodor, Antofi Neculai, Botezan Milian, Boala Victor, așa-l chema pe unu Boala Victor, auzi! Țiu minte numele ca atunci, cum să le uit?”; personajul se dovedește receptiv la expresivitatea semantică a numelor („Boala”) ori la diferența dintre numele „civil” și poreclă, așa cum o arată și pasajul în care relatează discuția cu o bătrână ce își revendică identitatea nu de la numele din buletin, ci de la supranume, ca fiind „mai personal”: „Cum te cheamă, mătușă, îmi îndulcesc io vocea, că mi-era și milă de ia. Ilinca, dom priceptor, Ilinca lui Cerchez, da' lumea îmi zăce Boșcuța, așa să mă scrii! Păi, nu pot, lele Ilincă, nu pot, că numele matale ie ăl din bolintin, așa iești și la Sfat, așa ie și la mine pă listă. Da' baba ȋi-ai găsat, a ȋănut-o una și bună că io să-i scriu iei acolo polecra. I-am scris-o, dă-o-n brânză, dacă așa a vrut.”

Octavian își dovedește și el încă o dată sensibilitatea onomastică, atunci când comentează numele de pe firma fostei crâșme, „La Ene Rancea”: „Iată un nume ciudat, însă nu imposibil: Ene Rancea. Și iată-l, după un scurt moment de chibzuială, și pe purtătorul acestui nume: un bărbat în floarea vârstei, înalt și gras, cu o față rotundă (...).” În paranteză fie spus, ciudăȋenia numelui nu e atât de pregnantă pe cât o subliniază personajul, dar importantă aici e atenȋia acordată dimensiunii onomastice.

Dintre personajele episodice, memorabile rămân Casian Jighira, antrenor de fotbal și soȋ al râvnitei Ioana, portretizat simili-satiric și purtând un nume și un prenume particulare, respectiv George, o apariȋie cu valenȋe „spectrale” sau oricum bizare (apare și dispare, emite replici ciudate), întâi în prima parte a romanului, când Octavian îl vede scriind, într-o cameră a casei unde locuiește Pia, apoi la cabana unde are loc cheful la care Ioana face furori, apoi în staȋiunea balneoclimaterică, atunci când Vlad o urmărește pe Adela înotând. Devine repede evidentă sugestia că George nu e altul decât autorul însuși, care se proiectează pe sine în ficȋiunea proprie, făcându-se receptat de către personajele-reflector, sugestie ce se bazează nu doar pe ocupaȋia de scriitor a personajului, ci și pe faptul că se numește „George” – varianta urbană a lui „Gheorghe”. Spre confirmare, ultima parte a cărȋii, „Lepădarea de piele”, nu e altceva decât o confesiune directă a autorului-personaj, care își întărește statutul simili-real atunci când își reproduce propriul eseu, „Trup și literă”, apărut în revista „Astra” și exprimând explicit viziunea pe care implicite o construiește ficȋiunea *Frumoasei fără corp*. Această viziune o exprimă cu precizie Mihaela Ursa în binecunoscutul studiu: „Neputând să refuze vârsta în care s-a născut, scriitorul încearcă să descopere punctele energetice ale epocii sale devitalizate, învățând din nou exerciȋiul percepȋiei și al senzaȋiei. Iar metoda la care se oprește abandonează interesul pentru transformarea minorului în major în favoarea redescoperirii *trupului*, a ceea ce este exemplar; cărȋile sale povestesc despre iubire în intenȋia de a restitui relevanȋa literaturii «senine» despre iubire, cu alte cuvinte, afirmă lumi virtuale, simulacre ale unei vârste a inocenȋei și a seninei naivităȋi, propunându-le cu gravitate ca lumi viabile, ale «corpului regăsit».”<sup>4</sup>

<sup>4</sup>Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999, p. 133.

Dacă ar fi să tragem o concluzie, ar trebui să cităm o observație a lui Andrei Bodi, care poate fi aplicată și condiției onomasticii lui Gheorghe Crăciun: „Idea care ar defini această proză este a unei *pluralități fertile*, contradictorie, asumată și contradictoriu asumată. În ce ar consta această *pluralitate fertilă*? În coexistența în text a unei atitudini ontologice conservatoare pe care se suprapune utilizarea experimentală a celor mai noi, pentru proza românească, tehnici postmoderne.”<sup>5</sup>; „Ceea ce am numit pluralitate fertilă se ilustrează prin suprapunerea imperfectă a elementelor postmoderne asupra unui text dominat de valorile existențiale conservatoare: proprietatea, tradiția, familia. (...) tensiune la cote înalte între esența concepției despre viață a autorului și experimentalismul său literar manifest, tensiune care, cred, traversează la diferite niveluri întreaga operă în proză a autorului.”<sup>6</sup> Prin urmare, dacă tehnicile discursive ale acestei proze au complexitatea și rafinamentul orizontului lor postmodern, numele proprii țin mai degrabă de atitudinea ontologică de tip conservator, aceea care presupune o poetică a lipsei de ostentație (cu mici excepții), a derizoriului, pe care la celelalte nivele decât acela al numelor proprii încearcă să-l convertească în semnificativ, așa cum observă și Mihaela Ursa când se referă expres la *Frumoasa fără corp*: „Este evident că Gheorghe Crăciun pornește de la o poetică a derizoriului pentru a o refuza, din ce în ce mai explicit, cu nostalgia unei alte vârste a scrisului, sau cu intenția de a recupera o substanțialitate pierdută a scriiturii.”<sup>7</sup>

## BIBLIOGRAPHY

- Bodi, Andrei, Moarcă, Georgeta (coordonatori), *Trupul și litera. Explorări în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, I, Ed. Fundației Pro, București, 2003
- Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989
- Ursa, Mihaela, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Paralela 45, Pitești, 1999
- Ursa, Mihaela, *Gheorghe Crăciun*. Monografie, Ed. Aula, Brașov, 2000

<sup>5</sup> Andrei Bodi, „Pluralitatea fertilă în *Scene pregătitoare pentru o aventură* de Gheorghe Crăciun”, în Andrei Bodi, Georgeta Moarcă (coordonatori), *Trupul și litera. Explorări în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, p. 86.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>7</sup> Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999, p. 129.

## THE CHRONOTOPE: THE ROAD TO SEMANTIC COMPLETION

Alina Buzatu

Senior Lecturer, PhD. „Ovidius” University of Constanța

*Abstract: Bakhtin's chronotope is an essential conceptual tool, lucrative in many inter~/multi~/transdisciplinary approaches of literature and art. My paper glosses upon its complex pragmasemantic route to contemporary theoretical contexts, and prescribes the appropriate uses.*

*Keywords: chronotope; Bakhtin; space; time; cognitive mapping.*

**Preliminarii.** Deleuze și Guattari ne învață că nu există concepte simple. În primul rând, orice concept este lovit de un paradox intrinsec: este relativ și absolut în același timp; încifrare de multiplicități, conceptul este relativ față de propriile sale componente semantice, față de conceptele din aceeași paradigmă, față de problemele pe care încearcă să le rezolve, dar este și absolut, căci, în calitatea sa de entitate supraordonată, nu se confundă cu starea de lucruri prin care se realizează. Survolând epoci, evenimente, oameni, un concept își scrie propria devenire, își adaugă sensuri și le ocultează pe cele inactuale, cheamă alte concepte, se transformă dialogic. În circumstanțele mentalităților științifice contemporane, în care conținuturile de cunoaștere se multiplică exponențial, iar metodologiile se împletesc rizomatic, este imperativ să interogăm validitatea și să probăm „rezistența” unor concepte care au călătorit prin mai multe spații de sens. Dacă un concept este „tare”, își va proba capacitatea inter~/multi~/transdisciplinară, adică va putea opera în mai multe medii de cunoaștere, fără ca exercițiile sale să aibă aerul unui mic trafic de frontieră.

**Despre cronotop: repere teoretice.** În istoria ideilor despre artă și literatură, „inventatorul” conceptului, Mihail Bahtin primește un tratament special. Inițial formalist rus, Bahtin se distanțează critic de grup, devenind chiar un adversar al ideilor care l-au marcat inițial. Figură enigmatică în Rusia natală, Bahtin este greu de pus într-o definiție: scrierile sale sunt greu de datat cu certitudine, unele dintre ele s-au pierdut, iar altele nu au fost niciodată terminate. Nu este, de asemenea, clar cu cine a colaborat în cazul studiilor despre „metoda formală” din 1928 (Medvedev?) sau despre marxism și filozofia limbajului din 1929 (Voloșinov?), de aceea, textele sunt atribuite în general „grupului Bahtin”. Cunoaște notorietatea după diseminarea ideilor sale în spațiul de limbă engleză și limbă franceză (un extras din studiul său despre Rabelais scris în 1965 și publicat în *Yale French Studies* în 1968, a făcut ceva vâlvă, dar de-abia eseul Juliei Kristeva cu titlul „Word, Dialogue and Novel” (1969) [„Cuvânt, dialog și roman“], precum și prefata ei la traducerea franceză din 1970 a studiului său despre Dostoievski (1929) au făcut din Bahtin un nume de referință în teoria literaturii și artei. La începutul secolului al XXI-lea însă, creațiile conceptuale ale lui Bahtin au o viață activă și nu își arată vârsta: trei termeni - dialogism, carnavalesc, cronotop - sunt azi în geanta de scule a oricărui om cu ceva pretenții de reflecție estetică.

*Cronotop* este un concept teoretic cu o mare amplitudine semantică și al cărui potențial explicativ este departe de a fi epuizat; ar trebui adăugat că utilizările lui obișnuite, școlarești, i-au adus chiar o proastă reputație (s-a vorbit de metastazarea conceptului, de faptul că Bahtin și-a carnavalizat propriul concept, deci insultele au fost nu puține). Inițial, conceptul ar fi fost un criteriu discriminator în teoria genurilor, cu precădere în diferențierea formelor de narațiune; din câmpul naratologiei – pe care l-a traversat în întregime, trecând din naratologia clasică în cea postclasică –, termenul a migrat în mod natural către teoriile receptării și cognitivism, căci, până la urmă, legea fundamentală a biogenezei, recapitulația, funcționează și în teoria literaturii și artei, fiecare nou sistem de ideeație recapitulând rapid stadiile anterioare ale conceptelor.

Conceptul se constituie în două texte fundamentale ale lui Bahtin: *Forme ale timpului și cronotopului în roman: note pentru o poetică istorică*, precum și în *Bildungsromanul și semnificația sa în istoria realismului*. Ce trebuie să știm despre cronotop? Primul nivel semantic, așa cum denotă chiar asamblajul lexical, privește legătura intrinsecă dintre markerii spațiali și cei temporali; sau, mai aproape de limbajul lui Bahtin: în cronotopul literar artistic, indicii spațiali și cei temporali se contopesc într-un tot; timpul capătă materialitate, devine vizibil artistic, în timp ce spațiu se încarcă de mișcările timpului. Intersecția acestor axe și contopirea indicilor este ceea ce caracterizează cronotopul artistic. Esențializând ce spune Bahtin, cronotopul este forma indispensabilă a cogniției turnate în forme narative; dacă impresia comună este că narativul înseamnă o secvență de acte diegetice, înțelegerile mai atente arată că nu există construcție de lume ficțională în afara coordonatelor, fundamental interconectate, spațiu-timp.

Input-ul epistemologic al termenilor este, așa cum indică chiar Bahtin, dat de Kant și Einstein. Liniile de cod ale conceptului sunt reperspectivări ale ideii kantiene că spațiul și timpul sunt categorii esențiale prin care indivizii percep și structurează lumea înconjurătoare; Bahtin însă nu este interesat de valoarea lor de abstracțiuni transcendente, ci de forma lor de realitate imediată. Acolo unde Kant se referă la sistemul universal al percepției umane, Bahtin caută doar probe ale acestei activități perceptuale manifestate artistic. Cât despre figurarea împreună a spațiului și a timpului în mintea umană, aceasta este o idee definitiv demonstrată de Einstein în teoria relativității; faptul că această idee se propagă azi memetic, ca un fel de credință comună arată cât de pregătită era mintea umană pentru această înțelegere, având în vedere numărul redus al celor care chiar pot urmări demonstrația lui Einstein. Tot astfel, pentru a înțelege până la capăt construcția conceptului de cronotop trebuie să fi auzit nu doar de Euclid și sistemul universal al geometriei sale, ci și de Lobacevski, dezvoltatorul geometriei multidimensionale.

Pe de altă parte, conceptul în cauză, în starea sa actuală, este o operă reconstituită, mai ales prin intermediul exegeților lui Bahtin, pentru că acesta nu dă nicăieri o explicație definitivă. Cu excepția faimoaselor formulări la care toată lumea se raportează, nu există nicio definiție sistematică, niciun protocol pus cap la cap pentru identificarea și analizarea relațiilor cronotopiale. În *Imaginația dialogică* – volum din care face parte studiul citat, *Forme ale timpului și cronotopului...*, se promit ilustrări utile, dar acestea vor fi frugale, lăsând multe întrebări fără răspuns, ceea ce a dus, așa cum era de așteptat, la o proliferare a modurilor diferite de înțelegere a conceptului.

Un demers arheologic al conceptului de cronotop înregistrează trei momente importante ale formării. Michael Holquist, un exeget al operei bahtiniene, citește conceptul printr-o metaforă muzicală, văzând în cronotop o *fugă*, o compoziție contrapunctuală, în care subiectul melodic este reluat întrețesut cu alte voci.

Primul moment al cristalizării este perioada 1920-1929, 1929 fiind și anul în care Bahtin este arestat. În această perioadă Bahtin îl citește pe Kant, pe idealistii germani care l-au urmat

imediat pe Kant, precum și pe neo-kantienii începutului de secol XX. *Ens originarum* pare să vină din perioada 1934-1937, când Bahtin se preocupa de natura genurilor, dar cum Bahtin nu își putea publica opera din interdicții politice, nu este clar dacă acestea au fost singurele pagini dedicate. Nici Bahtin nu o spune niciodată; republică textul la întoarcerea la Moscova, în 1975, ultimul an al vieții, adăugând un capitol de remarce finale, care, așa cum agreează majoritatea comentatorilor, mai mult obscurează decât luminează definițiile ulterioare (acest fapt s-ar datora, constată un nuanțat critic precum Michael Holquist, faptului că la în ultimii ani de viață Bahtin se orientează către alte interese filozofice și vrea să convertească termenul dintr-o categorie literară într-una mult mai largă, cu ramă epistemologică). Ultimele două momente de cristalizare conceptuală nu pot fi dezlipite, chiar dacă le despart 40 de ani; Nu trebuie înțeles că formulările din 1934 nu pot fi însumate cu cele din 1975, ci doar că este nevoie de acuitate filologică și filozofică pentru a încorpora dialogic toate nuanțele conceptului.

În *Critica* sa din 1781, Kant făcea afirmații care azi sunt tezaur al capitalului filozofic universal precum aceea că nu ne este dat acces imediat la lucruri: atunci când credem că vedem ceva, ceea ce percepem în realitate este doar o reprezentare (*Darstellung*) construită printr-un joc de concepte apriori din mintea noastră și intuiții a posteriori care ne vin din lumea exterioară. Termenul pe care Kant îl folosește pentru subiect este nu un pronume (*eu*), ci o articulare dintre un pronume și un verb (*eu gândesc*), care primește tratamentul gramatical al unui substantiv. Ruptura dintre minte și lume este radicalizată mai târziu de Kant prin discriminarea dintre eul transcendental și eul psihologic, precum și aceea dintre percepție, stare cotidiană și a percepție, conștiința că este eu și nu altcineva cel care percepe. Dacă, așa cum spune chiar Kant, eul transcendental abia că vede o casă, eul psihologic se exercită aperiectiv, adică se vede pe sine că vede o casă. Conștiința că eul nu e unu, ci e doi, e drept că un doi invizibil are consecințe importante în tot sistemul ideatic al lui Bahtin. Mergând mai departe, ideea transparenței eului o regăsim și la Descartes, care explică mai bine ideea că mecanismul prin care vedem nu poate fi văzut în sine, dar acesta leagă împreună un eu empiric, aperiectiv, care răspunde la stimulii exteriori și un eu transcendental, care structurează coerent reprezentările mentale.

Ruptura kantiană a minții de lume și clivajul eului de sine intră în structurarea ideii de cronotop încă din 1920, Bahtin formulând propoziții de genul: eu – doar eu – ocup un set de circumstanțe, adică mă raportează la un spațiu și un timp dat; celelalte ființe umane sunt situate în afara mea. Aceste circumstanțe nu sunt doar niște date ale definiției eului, ci se impun eului ca o sarcină, o obligație de a construi o relație cu sine și cu lumea. Coordonatele sinelui sunt o mediere epistemologic necesară între sine, eu și lume, o formă de vindecare a traumei de a fi în același timp rupt și invizibil de sine și rupt de lume.

Bahtin dramatizează relația eu-spațiu-timp prin metafora a două persoane care se uită una la cealaltă; iată ce spune: când privesc o ființă care este situată în afara mea și în fața mea, orizonturile noastre nu coincid. În orice moment dat, indiferent de poziția și proximitatea cu persoana privită, voi vedea și voi ști ceva ce acesta, din afara mea și în fața mea, nu poate să vadă, pentru că nu are acces la el – părți ale corpului său, capul său, expresia feței etc., lumea din spatele său, o serie de obiecte și relații, care mie îmi sunt accesibile dar lui nu. În timp ce ne privim, două lumi diferite se reflectă în ochii noștri. Dacă înțelegem că eul cognitiv nu ocupă loc determinat, concret în existență, deci este indiferent la ideea de spațiu, relația dintre eu / mine / celălalt devine mai relativă.

În cea de-a doua perioadă, adică între 1930 și 1940, ideile lui Bahtin se reformează, și nu este lipsit de importanță că teoreticianul rus are din nou acces la cărți și la verificarea ideilor sale după exilul rătăcitor, care a durat ani buni, prin stepile Kazahstanului. În această perioadă, apare



studiul atât de invocat, *Forme ale timpului și cronotopului în roman*, în care conceptul este prezentat drept o categorie literară, esențială pentru înțelegerea romanului, deși în finalul studiului ni se spune că orice intrare în sfera sensului se face prin porțile cronotopului. Este evident, pentru cei care frecventează ideile lui Bahtin, că acest termen trebuie înțeles în contextul mai larg al teoretizărilor despre gen pe care le datorăm marelui gânditor. Parantetic, pentru buna luminare a nuanțelor, trebuie spus că Bahtin scoate noțiunea genului din câmpul literaturii și îl aplică tuturor practicilor umane, identificând nu doar genurile secundare (genurile literare, științifice, ideologice), ci și ceea ce el numește genuri principale - tipurile de dialog oral – limba saloanelor a cercurilor, limbajul familiar, cotidian, limbajul sociopolitic, filosofic etc. Stilul individual al unui enunțator este un epifenomen, care „cade” întotdeauna într-un gen; între stil și gen există o legătură organică indisolubilă – acolo unde este stil, există un gen, spune Bahtin.

Experiența genurilor face parte dintr-un instinct cultural care se educă permanent. Genurile vorbirii nu sunt recipiente ce așteaptă să fie umplute cu acte de limbaj, ci suportul *sine qua non* al rostirii: învățăm să ne turnăm vorbirea în tiparele genurilor și, ascultând vorbirea celuiilalt, îi ghicim genul chiar de la primul cuvânt, îi presimțim lungimea, îi prevedem încheierea, altfel spus, încă de la început, simțim întregul vorbirii (sunt din nou cuvintele lui Bahtin). Altfel spus, genul dă identitate unui comunicări, afirmă durata sa, stabilește pactul metalingvistic, construiește așteptări programează semioza, condiționează memorizarea etc.; genul este și în amonte, parte a intențiilor enunțative, și în aval, condiționând negocierile de interpretare.

În notele din 1971-1972 și în articole precum *Autorul și eroul în activitatea estetică*, Bahtin revine cu adăugiri și clarificări ale instanțierilor artistice ale relației dintre subiect și spațiu-timp. De exemplu: limitele mele temporale și spațiale nu îmi sunt date, dar ale celuiilalt îmi sunt date în întregime; altfel spus, diferența dintre eu și celălalt este dată în termeni de spațiu și timp. El rescrie creativ ideea de eu, prin afirmația că sine este un cuvânt care aparține câmpului lexico-semantic al gemelării: când ne gândim la geamănul cuiva, îi definim identitatea printr-un derivativ; tot așa, existența eului depinde de un geamăn secret, invizibil, eul transcendental. Aici intervine și o importantă intervenție asupra terminologie kantiene: reluând metafora celor doi oameni față în față, Bahtin arată că ceea ce unul vede peste capul celuiilalt, ceea ce celălalt nu vede, nu este în afara experienței ca atare, ci doar în afara limitelor spațiale ale vederii într-un moment particular. Deci termenul mai adecvat al fi nu transcendenta, ci **transgradiență** (calc care poate funcționa și în română, având în vedere că utilizăm noțiunea matematică de gradient, care este variația pe unitatea de lungime a unei mărimi scalare. Consecințele în lume ale reprezentării epistemologice a transgradienței sunt de urmărit în relația dintre eu și eveniment, iar în literatură, *mutatis mutandis*, între personaj și eveniment. Astfel, cronotopul, precum o categorie kantiană, devine un instrument al calibrării existenței, fie că vorbim de viețile reale sau cele de hârtie – iar aici a calibra are exact sensul tehnic de ajustare a datelor experiențiale prin comparare cu alte date.

În cea de-a treia perioadă a sistemului său de gândire, Bahtin se desparte de Kant în concepția despre limbaj. Conceptul de cronotop este situat în limbaj, din nou în relație cu eu. Presupozițiile subiacente acestei perioade arată și lectura atentă a lui Jakobson și Benveniste: eu, entitate fără referent stabil, este operatorul invizibil care permite calibrarea informațiilor despre spațiu și timp, fixarea de repere spațiale și reglarea ceasului lumii după un Greenwich personal.

Sunt multe observații de făcut în ce privește consistența semantică a conceptului. În primul rând, se discută, atât de Bahtin, cât și exegeți, de *micro-cronotopuri*, care sunt de găsit (în „dăra” concepției mai largi despre genurile vorbirii) la nivelul oricărui enunț particular, în așa măsură limbajul este încărcat cu energie cronotopică. Apoi, putem distinge între *cronotopuri majore*, fundamentale, decisive pentru semnificația globală a unui text și *cronotopuri minore*, locale – de

fapt fiecare motiv își are cronotopul său și de aceea Bahtin folosește în ca sinonime *cronotop* și *motiv*, iar criticii vor inventa ulteriori sintagma *motive cronotopice*: bunăoară, al drumului, al castelului, al salonului, al orașului de provincie, etc. Aceste blocuri constructive ale textului narativ sunt – și aici intervine nevoi de a cunoaște ce spune Einstein – imagini cu patru dimensiuni, în care tridimensionalitatea spațială este legată de structurarea temporală a acțiunii.

Cronotopurile majore pot fi markeri de gen, în sensul că pot servi ca fundament taxonomic pentru variațiile narativului. De exemplu, o teorie postbahtiniană este cea a lui olandezului Bart Keunen (în cartea sa *Time and Imaginations: Chronotopes in Western Narrative Culture*), care filtrează datele naratologiei prin sita teoriilor receptării și a cognitivismului și ajunge la diferențierea dintre *cronotopurile monologice* sau *teleologice*, care caracterizează narațiunile tradiționale, în care toată mișcarea narativă duce către un Eschaton, și *cronotopurile dialogice*, în care narațiunea nu curge spre un final, ci constă într-o multiplicare de situații conflictuale.

Cât despre perspectiva cognitivă asupra conceptului de cronotop, în rezumat lucrurile stau așa: de-a lungul dezvoltării cognitive, indivizii dobândesc memorie de gen care constă în agregarea de structuri mentale care conțin variate forme de cronotop. Când citesc, una dintre aceste scheme de memorie este activată și conduce la recunoașterea cronotopului relevant și a genului care îl încastrează lingvistic. Nu altfel este în ceea ce se numește schemele de acțiuni, concept cognitiv care încearcă să regularizeze comportamentul uman în situații stereotipe. Și aici, cronotopurile motivice vor ambreia cunoașterea stocată, fie că vorbim de cunoaștere factuală sau de competențe literare sau artistice. Dacă avem în vedere că unul dintre instrumentele teoretice ale cognitivismului este ceea ce numim *cognitive mapping* (tradus *cartografiere cognitivă* sau, uneori, prin barbarul nu știu dacă *mapare cognitivă*), înțelegem cât de importantă este apropierea corectă și nuanțată a termenului. O hartă mentală (sau un model mental, schemă, script, cadru de referință, cum a mai fost numită) este un tip de reprezentare mentală care permite unui individ să ia în posesie, să codifice, să gestioneze, să actualizeze, să memorizeze informații despre variatele fenomene ale lumii. Hărțile cognitive organizează informația spațială, pentru a fi mai bine văzută de „ochiul minții”. În domeniile literaturii și artei, unde spațiul nu este doar spațiu, iar timpul nu este doar timp, conceptul de cronotop poate să asigure prezervarea bogăției simbolice care se ascunde sub reperele semantice fixate la suprafață și, nu în ultimul rând, să garanteze posibilitatea existenței în fictiv.

Drumul conceptului de cronotop este departe de a se fi sfârșit.

## BIBLIOGRAPHY

Bakhtin, M.M, *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Ed. Michael Holquist and Vadim Liapunov. Trans. Vadim Liapunov. Austin: University of Texas. Press, 1990.

Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination: four essays*, C. Emerson and M. Holquist (trans.), M. Holquist (ed.), University of Texas Press, Austin, 1981.

Bahtin, M.M., *Probleme de literatură și estetică*, București, Univers, 1982, trad. Nicolae Iliescu.

Bemong, Nele, Borghart, Pieter, De Dohbeleer, Michel, Demoen, Kristoffel, De Temmerman, Keunen, Bart (eds.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope. Reflections, Applications, Perspectives*, Gent, Academia Press, 2010.

Hirschfeld, L.A., Gelman, S.A (eds.), *Mapping the Mind: Domain Specificity in Cognition and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Keunen, Bart, *Time and Imaginations: Chronotopes in Western Narrative Culture*, Northwestern University Press, 2011.

Ray, Christopher, *Time, Space and Philosophy*, London, New York, Routledge, 2003.

## THE AFFECTIVE – TEMPERAMENTAL PARADYGM AND THE OPTIMISATION OF THE TEACHING/LEARNING PROCESS OF ROMANIAN AS A FOREIGN LANGUAGE

Ludmila Braniște

Senior Lecturer, PhD., „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract: In the process of teaching/learning a foreign language, which in our case is Romanian, preliminary acquaintance with the affective-temperamental paradigm plays an important role in both the orientation of didactic activity controlled by the professor and the optimization of the product generated by the student. The adaptation and personalization of the contents according to the predominant temperamental profile of the user of the language, learner-oriented teaching, as well as the interdisciplinary character of psycholinguistic methodologies are some of the positive results achieved due to the realization that it is necessary that the Romanian academic staff should concentrate upon the dynamical-energetic component of personality.*

*Keywords: temperament, teaching/learning process, Romanian as a foreign language, psycholinguistics, indicators*

Predarea unei limbi străine – și nu numai – ar trebui să se fondeze în mod principal pe paradigma temperamental-afectivă, în care cunoașterea prealabilă de către profesor, respectiv de către student a trăsăturilor comportamentale, respectiv temperamentale predominante ar conduce indubitabil la o bună funcționare a procesului de predare/învățare. Știm foarte bine că temperamentul nu poate fi separat de componenta cognitivă sau, altfel spus, nu poate fi privit doar ca un complement ori accesoriu al gândirii, dimpotrivă, el intră în joncțiune cu gândirea, de aceea determinarea lui, în valențele-i predominante, este susceptibilă să faciliteze procesul de predare/învățare a unei limbi străine, în cazul nostru, a limbii române ca limbă străină.

Chiar dacă în spațiul european nu găsim studii complexe, ci doar sporadic-conjuncturale, în care cercetătorii lingviști și didacticieni să acorde o mare importanță studiului predării/învățării limbilor străine în funcție de temperamental studentului<sup>1</sup>, ne putem bucura totuși de analize ample venite cu precădere din spațiul canadian, în care cercetătorii au încercat să urmărească cu mare interes impactul relației temperament/personalitate – predarea/învățarea unei limbi străine, grefându-și analizele în jurul a două piste majore, și anume abordarea categorială, respectiv abordarea dimensională a temperamentelor în corelație cu cele două procese didactice.

Încă din Antichitate, Hippocrate și Galenus au încercat să înțeleagă funcționarea psihicului uman prin prisma temperamentului și a clasificării lui. Fără a mai face o incursiune în abordările prihologice a temperamentelor, reținem faptul că temperamentul este prin excelență latura dinamico-energetică a personalității. Dinamică, deoarece el ne furnizează informații cu privire la cât de rapidă sau lentă, mobilă sau rigidă, este conduita individului. Energetică, pentru că ne arată

<sup>1</sup> În spațiul românesc, s-a derulat, în 2003, un proiect intitulat “Stilul de învățare și temperamentul școlarilor – instrumente pentru o educație creativă” care a avut în vedere realizarea unui studiu sistematic *cross-sectional*, corelațional, între stilul de temperament și comportamente și indicatori de performanță școlară.

care este cantitatea de energie de care dispune un individ și mai ales modul în care aceasta este consumată. Unele persoane dispun de un surplus energetic, unele se încarcă energetic, altele se descarcă exploziv, ori violent; unele își consumă energia într-o manieră echilibrată, făcând chiar economie, altele, dimpotrivă, își risipesc energia. De aceea, este important ca acești indicatori psihocomportamentali să fie reperați, atât de către student, cât și de către profesor pentru a putea orienta mai departe actul educativ.

Din punctul de vedere al psiholingviștilor, temperamental conține în esența lui proprietăți ale sistemului nervos, afectând în mod direct procesul de asimilare a cunoștințelor, respectiv de dezvoltare a competențelor de către cursant. Având în vedere că aceste proprietăți, înmagazinate în ceea ce numim temperament, determină activitatea mentală, reacțiile afective ori ritmul activității, afectând astfel memoria, puterea de concentrare și percepția, putem pleda – fără ezitare – pentru importanța cunoașterii prealabile a profilului studentului în funcție de tipologia-i temperamentală dominantă, pentru a putea mai apoi optimiza activitățile didactice la clasă. De exemplu, recunoscutele chestionare *Big Five* și *Learning Style Inventory*, concepute și folosite inițial de către psihologi ca instrumente de urmărire și evaluare a temperamentului din perspectiva unei palete de dimensiuni<sup>2</sup> și a diferențelor interindividuale, au fost împrumutate de către cadre didactice și adresate elevilor (ori părinților elevilor, atunci când copiii lor nu dispuneau de capacitatea de a se autoevalua), înainte ca aceștia să înceapă cursurile, cu scopul de a determina profilul temperamental al fiecăruia și prin urmare de a purcede la o posibilă grupare a acestora în funcție de afinitățile lor temperamentale. În acest caz, s-a mizat foarte mult pe faptul că atunci când profesorul cunoaște predominanța temperamentală și modul de învățare ale cursantului, îl poate motiva pe acesta din urmă să-și însușească informațiile cu atenție, să coopereze și să-și exploateze potențialul în mod eficient, să-și gestioneze eficient trăsăturile de caracter, să-și optimizeze, cu alte cuvinte, calitatea procesului de învățare.

Rudolf Steiner, considerat a fi promotorul metodologiei de predare în funcție de temperamentul celui care învață, nota faptul că profilurile umane numite temperamente pot să influențeze nu numai acțiunea profesorilor în ceea ce privește evoluția personală și generală a cursantului, ci și caracteristicile arhitecturale și organizarea spațiului în școli. Mai mult, cunoașterea tipului de temperament al cursantului, subliniază autorul, îl ajută pe profesor să modeleze, să îmbogățească și să scoată în evidență calitățile fiecărui individ. În acest context, amintim că în Cadrul Comun European de Referință, emis de către Consiliul Europei în anul 2000, se postulează importanța și rolul jucat de temperament în procesul de predare/învățare. Făcându-se referire la competența existențială a cursanților sau a utilizatorilor unei limbi, autorii par să fie în asentimentul lui Steiner, atunci când notează:

<sup>2</sup> Conform modelului Goldeberg, cei Cinci Factori se definesc prin următoarele caracteristici : 1. Extraversiune : polul pozitiv: vioiciune, comunicativ, jucăuș, expresivitate, spontaneitate, dezinhibiție, nivel, energetic, vorbăreț, afirmare, animație, curaj, stimă de sine, sinceritate, umor, ambiție, optimism; polul negativ: distant, liniștit, rezervat, timid, inhibiție, lipsă de agresivitate, pasivitate, letargie, pesimism. 2. Agreabilitate : polul pozitiv: cooperare, amabilitate, empatie, îngăduință, politețe, generozitate, flexibilitate, modestie, moralitate, căldură, realism, naturalețe; polul negativ: conflictual, critică excesivă, autoritarism, impolitețe, cruzime, infatuare, iritabilitate, îngâmfare, încăpățănare, neîncredere, egoism, insensibilitate, ursuz, șiretenie, prejudecăți, neprietenos, impredictibil, lipsa generozității, înșelăciune. 3. Conștiinciozitate : polul pozitiv: organizare, eficiență, demn de încredere, precizie, perseverență, precauție, punctualitate, fermitate, demnitate, predictibilitate, cumpătate, convenționalism, logică ; polul negativ: dezorganizare, neglijență, inconsistență, neatenție, nechibzuință, fără scop, lene, indecizie, frivolitate, nonconformism. 4. Stabilitate emoțională (Neuroticism scăzut): polul pozitiv: calm, independență; polul negativ: insecuritate, frică, instabilitate, emoționalitate, invidie, naivitate, caracter băgăreț. 5. Intellect (Cultură/Deschidere) : polul pozitiv: intelectualitate, profunzime, intuiție, inteligență, creativitate, curiozitate, sofisticat; polul negativ: superficialitate, lipsă de imaginație, lipsa spiritului de observație, prostie.



*Este de menționat că trăsăturile, prin care se manifestă o persoană, atitudinile comportamentale și temperamentul ei, sunt parametri care trebuie luați în considerare în activitățile de predare/învățare a limbilor. De aceea, cu toate că acești parametri constituie un ansamblu greu de conturat și de definit, ei trebuie să fie incluși într-un Cadru de referință. Deoarece se consideră că acești parametri sunt parte componentă a competențelor generale ale unui individ, ei sunt, așadar, și un element constitutiv al capacităților actorului social. În măsura în care ei se însușesc și se modifică atât în procesul de utilizare, cât și în cel de învățare a unei sau a mai multor limbi, formarea acestor atitudini comportamentale poate și trebuie să fie considerată drept un obiectiv [...] activitatea de comunicare a utilizatorilor/studentilor nu este afectată doar de cunoștințele, înțelegerea și aptitudinile lor, ci și de factori personali ținând de propria lor personalitate și caracterizați prin atitudinile, motivațiile, valorile, credințele, stilurile cognitive și tipurile de personalitate care constituie identitatea lor<sup>3</sup>.*

Prin urmare, temperamentele, care își găsesc locul în această paletă a personalității și a indicatorilor de dezvoltare a competenței existențiale, pot la fel de bine ca oricare altă componentă (ca de exemplu motivația) condiționa semnificativ obiectivele învățării. Rolul temperamentului nu trebuie așadar limitat numai la ceea ce numim educație școlară, ci el are deopotrivă un rol însemnat în buna funcționare a relațiilor interumane. Este necesar să ne orientăm asupra temperamentului studenților pentru că pe terenul fiecărui temperament formarea unor sisteme de lucru sau trăsături de caracter se produc diferit, în raport cu fiecare obiectiv educațional, fiecare temperament prezentând avantaje și dezavantaje. În acest context, anticipăm faptul că este mult mai „greu”, de exemplu, să formezi spiritul de disciplină, stăpânirea de sine, răbdarea la un coleric decât la un flegmatic care dispune de răbdare și cumpătate, este mult mai meticolos și păstrează un ritm ordonat în tot ceea ce face.

Doctorul în psihologie, Dragoș Iliescu, membru în proiectul intitulat “Stilul de învățare și temperamentul școlarilor – instrumente pentru o educație creativă”, sublinează la fel de bine impactul cunoașterii temperamentelor studenților în optimizarea calității actului educativ:

*Îmi pot imagina că un student cu un stil Practic accentuat (și cu reversul acestei dimensiuni, stilul Imaginativ, inhibat), percepe drept agasant faptul că i se cere în mod constant să citească poezie sau alte forme de literatură care par lipsite de aplicație și concretețe pentru el. În consecință, va refuza să citească – dar ar citi cu drag acele forme literare preferate de stilul Practic, de exemplu eseuri provocatoare pentru imaginație, sau literatură practică, istorică, eventual care să aibă implicații practice asupra vieții contemporane. În acest mod se poate recupera motivația unui școlar, se poate insufla entuziasm și, evident, putem crește performanța academică a acestor copii<sup>4</sup>.*

Reținem din acest extras faptul că o sarcină dată în funcție de temperamentul studentului, practic ori imaginativ, este susceptibilă să genereze un feedback pozitiv și, prin urmare, rezultate bune, care pot insufla și întreține motivația. Ca și comportamentul, motivația este o dimensiune fundamentală a personalității fiind un suport de neocolit în declanșarea și susținerea unor procese,

<sup>3</sup> Cadrul European Comun de Referință pentru Limbi, p. 17 ; p. 84, consultat la data de 10 mai 2016 : [https://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/CEFR\\_moldave.pdf](https://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/CEFR_moldave.pdf)

<sup>4</sup> Interviu cu Dragoș Iliescu, consultat la data de 10 mai : <http://www.scoalaedu.ro/news/1057/60/Spune-mi-ce-temperament-are-elevul-si-ti-voi-spune-cum-invata-dar-si-viceversa>.

activități și capacități psihice, de aceea aceasta energizează procesul de învățare, iar învățarea, la rândul ei, intensifică motivația ca făcând parte constitutivă în lista tehnicilor și strategiilor de învățare-autoînvățare. Stimularea motivației studentului de către profesor și automotivarea interpelează predarea centrată pe cursant, bazată pe strategii de instruire active și interactive. Centrarea pe cursant în activitățile de predare sporește rolul motivației și în același timp îl responsabilizează pe acesta, el devenind un partener în procesul de construire a cunoștințelor.

Deși în literatura de specialitate tipologiile temperamentelor diferă în funcție de dimensiunile urmărite<sup>5</sup>, ne oprim, în acest cadru restrâns al prezentării noastre, la modelul clasic, trecând în revistă și prezentând pe scurt caracteristicile profilurilor fiecărui tip de temperament, precum și observațiile noastre personale în calitate de profesor la clasă. Prin urmare, studenții cu un temperament sangvinic știm că sunt caracterizați ca fiind foarte energici, veseli, curioși, adaptabili la noi condiții etc. În timpul lecției, se poate observa că nu stau liniștiți, schimbându-și mereu poziția, ori vorbind cu colegii. Au un tempou rapid al vorbirii. Sunt impresionați și se pasionează ușor de ceva. Respectă disciplina și li se poate trezi cu ușurință interesul pentru un subiect sau altul, fiind sociabili și binevoitori. Profesorul, știind că atenția sangvinicului este foarte instabilă, se va strădui, chiar de la începutul lecției, să-l țină în câmpul său vizual. Este nevoie să urmărim comportamentul cursantului cu acest tip de temperament, pentru a putea controla eficient ambientul plăcut în sala de curs. Pentru a activa atenția sangvinicului în timpul predării unei teme noi, profesorul îl poate coopta ca partener activ în activitatea sa, propunându-i să răspundă la întrebări sau să reproducă anumite momente din explicațiile profesorului.

O mare importanță, în timpul lecției, o are atitudinea profesorului la clasă. Un profesor excesiv de energic îi va supraexcita pe studenții sangvinici, prin urmare comunicarea cu aceștia va fi îngreunată. La începutul lecției, nu se recomandă tonul glumeț, ori susținerea de conversații de ordin general. Este nevoie de o gamă cât mai variată de procedee de consolidare a materialului nou, ceea ce va contribui la activizarea atenției, gândirii, memoriei.

Reprezentanții tipului coleric, fiind de obicei pasionați de relatările profesorului, pot ajunge ușor la o stare limită de excitație, intrerupându-i acestuia expunerea cu diferite comentarii proprii. La orice întrebare, studentul sau studentul coleric reacționează prompt, fără să gândească și de aceea răspund adesea haotic și incorect. La întâlnirea dificultăților sau obstacolelor în procesul lor de învățare, devin irascibili, ieșindu-și ușor din fire. Mimica lor e foarte expresivă, gesturile – energice. Ascultă explicațiile profesorului cu luare aminte și își indeplinesc sarcinile cu promptitudine. Scriu grăbit, neuniform, nu se pierde cu firea, fac față cu mult elan dificultăților apărute și le place să fie notați cu note bune. La începutul lecției, pentru a-i calma este nevoie să le adresăm unele întrebări. Pentru a le spori puterea de concentrare, profesorul va accentua importanța temei apelând la formule proiective (tema de azi este foarte importantă, o să aflați lucruri noi, de mare importanță. În procesul lucrului individual, colericii se stăpânesc destul de greu, profesorul fiind nevoit în acest caz să manifeste răbdare îndemnându-i să fie optimiști pentru că sunt capabili să facă mai mult. Aprecierile răspunsului studentului/ studentului coleric trebuie făcute cu calm și binevoiență. Este indicat ca aspectele pozitive și negative ale răspunsului să fie analizate astfel încât subiectul să ia în considerare eventualele corectări și observații emise de profesor. Nu se admit aprecierile de tipul „Nu știi nimic”, acestea accentuând starea de excitație a colericului.

---

<sup>5</sup> Vezi Donna Dunning, *Quick Guide to the Four Temperaments and Learning: Practical Tools and Strategies for Enhancing Learning Effectiveness*, Telos Publications, 2003.

Ca și sangvinul, colericul nu întâmpină dificultăți în contact cu limbile străine. Caracterul sociabil, deschis și entuziasmul său îi favorizează dezvoltarea competențelor lingvistice și a percepției cuvântului străin.

Melancolicii sunt foarte impresionați. La lecții sunt liniștiți, nemanifestând un dinamism care să capteze atenția. Dispoziția li se schimbă brusc, din motive neînsemnate, fiind caracterizați printr-o sensibilitate exagerată. Deseori se supără și participă la lecții indisuși. Se învionează treptat, se pierde ușor cu firea, lăsându-se intimidat de cea mai neînsemnată observație a profesorului. Răspund la lecție sau la seminarii cu multă nesiguranță, chiar și când știu bine răspunsul. Mișcările lor sunt molatece, slabe, iar vorbirea le este monotonă. Cunoscând aceste caracteristici tipologice, profesorul se va strădui să direcționeze atenția melancolicului, sugerându-i să evite stările emoționale care i-ar putea îngreuna atenția și concentrarea. Melancolicii evită deseori să recunoască că n-au prea înțeles întrebarea, de aceea profesorul se vede nevoit să caute în permanență feedback-ul studentului/studentului pentru a putea astfel controla mai eficient nivelul de înțelegere și de asimilare a informațiilor predate de către acesta. Nu se recomandă să se apeleze la fraze de tipul : „La ce te gândești ?” ori „Se pare că ești absent”. Asemenea formulări adresate de către profesor pot fi recepționate de către melancolic negativ. În procesul de învățare a unei limbi străine, stările de anxietate caracteristice melancolicului îl împiedică pe acesta să comunice cu ușurință. Totuși, s-a observat faptul că acesta obține rezultate bune în învățarea unei limbi străine într-un mod autonom.

În timpul răspunsului, încurajările de tipul : „Ai început foarte bine” ori „Să ne aducem aminte împreună” sunt binevenite. Inexactitățile reperate în răspuns se recomandă să fie corectate după expunerea materialului integral. În caz contrar, studentul ori studentul își întrerupe firul gândurilor și are nevoie de ceva timp pentru a reveni la subiect. O influență pozitivă asupra activității mentale o au și enunțurile care demonstrează deplina încredere a profesorului față de melancolic.

Studentul flegmatic se caracterizează printr-o derulare lentă a proceselor psihice și o comutare scăzută a atenției. Flegmaticul este liniștit, aproape inert. Nu intră ușor în relația de comunicare, fiind mai greu provocat. La întrebări nu răspund prompt (cu toate că știu lecția sau materia). Suportă cu greu transferul dintr-un colectiv într-altul. Se află parcă mereu sub influența imaginației trecute. Acești subiecți pierd deseori firul informațiilor expuse, de aceea este indicat ca profesorul să se asigure că fiecare etapă de asimilare a informațiilor este bien controlată. Este bine ca răspunsurile acestor studenți/ studenți să fie ascultate cu mare atenție, fără a exista o pronunțare categorică ori ironică asupra calității răspunsurilor.

Fiind un introvertit, flegmaticul se manifestă în consecință la nivelul producției verbale. În schimb, spre deosebire de coleric și sangvinic, flegmaticul arată o mai bună capacitate metodologică de a-și programa activitatea de învățare.

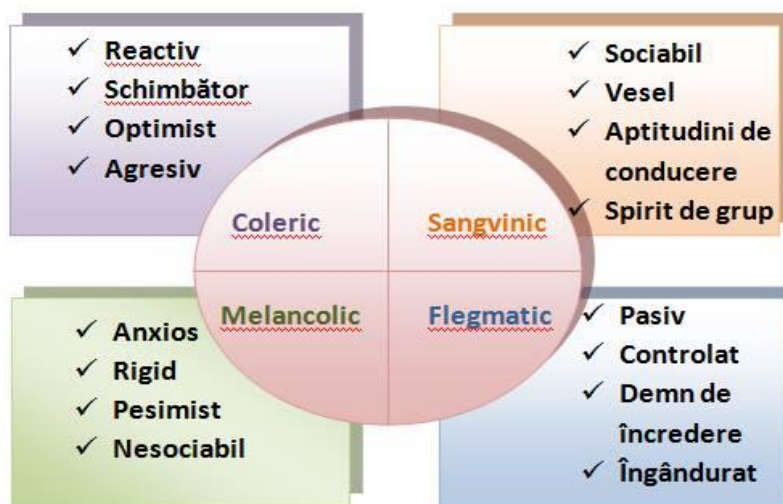
Pentru a sintetiza și a reprezenta mai bine predominantele temperamentelor descrise mai sus, propunem diagrama următoare :

Este de la sine înțeles că aceste caracteristici temperamentale nu pot fi pure sau constituite o dată pentru totdeauna, ci sunt caracterizate de o relativă stabilitate internă, un student putând avea una sau mai multe dintre predominantele fiecărei categorii. Tocmai această abordare integrativă și nu dihotomică ne permite să evităm reticențele față de fiabilitatea unei asemenea metodologii și ipotezele prefabricate. Cercetările psihologice de până acum au demonstrat că trăsăturile de temperament nu sunt un dat inert, deci absolut, și că ele se pot modela ori ameliora prin educație calificată și desfășurată în mod sistematic. Dragoș Iliescu, mai sus citat, ne atrage atenția asupra acestui fapt :

*Dacă vom cunoaște temperamentul unui student, vom putea spune cu o oarecare probabilitate (care este foarte bună, dar este totuși o predicție probabilistă, deci cu o oarecare șansă de eroare) care sunt comportamentele preferate ale acelui student. Temperamentul despre asta vorbește: despre preferințe comportamentale – în cea mai mare parte a situațiilor (cross-contextual, adică, în majoritatea contextelor) elevul se va comporta constant, așa cum preferă. Dar, și inversul este valabil: dacă voi cunoaște comportamentele des manifestate de un elev în clasă, voi putea specula asupra structurii sale de temperament, căci aceste comportamente sunt cu cea mai mare probabilitate (din nou, probabilitatea ...) expresia contextuală a unei preferințe temperamentale<sup>6</sup>.*

Luând în considerare aceste caracteristici specifice fiecărui tip de temperament, s-a demonstrat că adaptarea conținutului în funcție de temperament sau luarea în considerare a diferențelor de temperament ale subiecților ce constituie o clasă nu trebuie neglijate. Dacă urmărim argumentele cercetătorilor care s-au ocupat de această problemă privitoare la importanța predării și învățării în funcție de temperamentul elevilor/studentilor, toți arată faptul că temperamentul ghidează procesul de predare/învățare. Procesul de predare de către profesor este unul centrat pe student, iar procesul de învățare de către student devine unul personalizat, ceea ce înseamnă câștigarea unui plus de eficiență și de către o parte și de către cealaltă.

Ramla  
Claude  
notează încă  
îneputul  
centrat pe  
folosite în  
învățare a  
că  
cursului în



Ghali și  
Frasson  
de la  
studiului lor,  
strategiile  
procesul de  
unei limbi,  
„adaptarea  
funcție de

<sup>6</sup> Fragment extras dintr-un interviu cu Dr. în psihologie Dragoș Iliescu, consultat la data de 11 mai 2016 : <http://www.scoalaedu.ro/news/1057/60/Spune-mi-ce-temperament-are-elevul-si-ti-voi-spune-cum-invata-dar-si-vic-e-versa>.

temperamentul fiecărui student permite oferirea unui conținut mai flexibil și mai adaptat la nevoile fiecărui student”<sup>7</sup>. Clar, cunoașterea temperamentelor nu poate constitui decât unul dintre parametrii avuți în vedere în procesul de predare/învățare a unei discipline, deci ea nu trebuie absolutizată. Declinarea ființei umane în funcție de cele patru temperamente este incompletă, de aceea nu trebui să supraestimăm metodologia propusă.

Succesul în învățarea unei limbi străine, afirmă unii lingviști, depinde mai puțin de materiale, de tehnici și de analize lingvistice decât de ceea ce se petrece între persoane în timpul orelor: « [...] reușita depinde mai puțin de “lucruri” decât de “persoane”. Prin ceea ce se petrece *între* persoane trebuie să înțelegem factorii individuali precum anxietatea, inhibarea, stima de sine, capacitatea de a risca, auto-eficiența, stilurile de învățare și motivația. Ceea ce se petrece *între* persoane privește aspectele relației, care pot avea legătură fie cu procesele interculturale, precum șocul cultural în situațiile de învățare a unei a doua limbi, fie interacțiunilor în sala de curs unde trebuie avute în vedere atitudinile profesorului și stabilirea unui climat al clasei adecvat”<sup>8</sup>.

Când vorbim despre temperamente, vorbim implicit despre afectivitate. Horwitz și Cope, Rubio, Arnold și Brown, pentru a enumera câțiva dintre autorii mai recenti ai psiholingvisticii, au arătat că faptul de a intra în contact cu o nouă limbă și cultură, deci cu o alteritate lingvistică și culturală, și de a fi nevoit să înveți limba altuia este generator de anxietate, de aceea gestionarea acesteia prin propunerea de exerciții gramaticale sau de tip traducere ar reduce considerabil riscurile ca melancolicul, de pildă, să fie nevoit să investească prea mult din datele fondului său intim în realizarea sarcinilor primite și astfel de a se bloca, ori de a se simți invadat în spațiul său afectiv securizant.

Ca o concluzie a acestui articol, subliniem faptul că procesul de predare/învățare a unei limbi străine poate fi, fără îndoială, ghidat și optimizat de cunoașterea prealabilă a profilurilor temperamentale ale cursanților, însă, așa cum precizam și în corpul lucrării, metodologia aceasta nu poate fi absolutizată și constituită o dată pentru totdeauna, ținând cont că temperamentul nu este un dat absolut, ci muabil, prezentând variabilități interne în diacronia manifestărilor sale externe.

## BIBLIOGRAPHY

- Arnold, Jane. 2006. „Comment les facteurs affectifs influencent-ils l'apprentissage d'une langue étrangère ?”, *Ela. Études de linguistique appliquée*, vol. 4, n. 144, 407-425.
- Bernat, S., E. 2003. *Tehnica învățării eficiente*, Cluj-Napoca : Ed. Presa Universitară Clujeană.
- Bocoș, M., Chiș, V., Ferenczi, I., Ionescu, M., Lăscuș, V., Vasile, P., Radu, I., Cadrul European Comun de Referință pentru Limbi, consultat la data de 10 mai 2016 : [https://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/CEFR\\_moldave.pdf](https://www.coe.int/t/dg4/linguistic/Source/CEFR_moldave.pdf)
- coord. Ionescu, M. 2001. *Didactica modernă*, Ed. a 2-arev., Cluj-Napoca: Ed. Dacia.
- Dunning, Donna. 2003. *Quick Guide to the Four Temperaments and Learning: Practical Tools and Strategies for Enhancing Learning Effectiveness*, Telos Publications.

<sup>7</sup>Ramla Ghali et Claude Frasson, „Stratégie pour l'apprentissage d'une langue étrangère, Le langage et l'homme”, *Revue de didactique du français, Apprentissage, enseignement et affects*, 2015, p. 5, traducerea noastră a frazei „L'adaptation du cours selon le tempérament de chaque apprenant permet d'offrir un contenu plus flexible et plus adapté aux besoins de chaque élève”.

<sup>8</sup>Jane Arnold, „Comment les facteurs affectifs influencent-ils l'apprentissage d'une langue étrangère ?”, *Ela. Études de linguistique appliquée*, 2006, vol. 4, n. 144, traducerea noastră.



- Ghali, Ramla et Frasson, Claude. 2015. „Stratégie pour l'apprentissage d'une langue étrangère, Le langage et l'homme”, *Revue de didactique du français, Apprentissage, enseignement et affects*, Introduction.
- Glava, Adina Elena. 2009. *Metacogniția și optimizarea învățării – aplicații în învățământul superior*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință.
- Interviu cu Dragoș Iliescu, consultat la data de 10 mai : <http://www.scoalaedu.ro/news/1057/60/Spune-mi-ce-temperament-are-elevul-si-ti-voi-spune-cu-m-invata-dar-si-viceversa>.
- Maslow, A. H. 2007. *Motivație și personalitate*, București : Editura Trei.

## 'DANCE DANCE DANCE', A METAPHOR FOR SELF-DISCOVERY

Andreea Iliescu

Senior Lecturer, PhD., University of Craiova

*Abstract: 'Dance Dance Dance' is a page turner where characters are constantly negotiating their identities between a real dimension and a fantasy world. Living primarily concerns one's arduous quest for a genuine soul-commitment. 'Do not make the same mistake twice!' sounds promising, yet it turns out to be more like a challenge rather than a fact for most of Murakami's shipwrecked-off-life's-shore characters. In Haruki Murakami's case, the boundaries between reality and unreality do not mistakenly melt away; on the contrary, they are shaped as a road running zigzags among human beings' errors, recurrent faults, inaccuracies, and all sorts of inherent blunders.*

*Keywords: postmodern fiction, unravelling mysteries, hope*

### 1. Introduction

To Haruki Murakami, writing transgresses the mundane touch, the quotidian minutiae of existence, thus acquiring the power to heal, to reveal unsuspected meanings, to raise awareness with regard to fundamental matters, to set readers' curiosity agog, while also engaging their interest in relation to the emergence of a puzzling cosmos, defined by swiftly changing perspectives, and also inhabited by deftly portrayed characters.

All Haruki Murakami's protagonists seem to follow the same pattern: they set the stage for their topsy-turvy universe to be reconsidered in the light of an excruciating quest, fantastically devised to secure the missing object of their desire. Ultimately, their search is tantamount to a genuine *rite of passage* as well as to self-discovery.

In view of the Japanese writer's literary creed, it would be remiss of us not to embark on the enticing journey of reconfiguring the protagonist's chaotic present through the lens of a splintered past, suffused with ambiguity and vagueness.

### 2. Haruki Murakami, a Postmodern Japanese Writer

A ground-breaking voice, 'Haruki Murakami is an internationally known Japanese writer, with many of his works being translated into different languages.' (Shelley, 2012: 100)

He is not only arguably the most experimental Japanese novelist to have been translated into English, he is also the most popular, with sales in the millions worldwide. His greatest novels inhabit the liminal zone between realism and fable, whodunit and science fiction. Murakami's world is an allegorical one, constructed of familiar symbols—an empty well, an underground city—but the meaning of those symbols remains hermetic to the last. (Wray, 2004)

Murakami was born in 1949 in Kyoto, Japan's ancient capital, to a middle-class family with a vested interest in the national culture: his father was a teacher of Japanese literature, his grandfather a Buddhist monk. When he was two, his family moved to Kobe, and it was this bustling port city, with its steady stream of foreigners (especially American sailors), that most clearly shaped his sensibility. Rejecting Japanese literature, art, and music at an early age, Murakami came

to identify more and more closely with the world outside Japan, a world he knew only through jazz records, Hollywood movies, and dime-store paperbacks.

Ironically, 'Haruki's null and cool atmosphere is created by remembering the time beyond the abyss. Nihilism is the feeling that replaces passion after passion disappears. Coolness comes after nihilism cools down. Both are based on memories'. (Baik, 2010) Haruki's novels are a narrative of the times and memories. Even though his works are full of meaningless words, lost time, individuals with no identities, and unnamed places, they contain a consistent allusion to memories.

### *3. When? How? Why Did He Start Writing? A Plethora of Literary Creativity-Related Questions That Haruki Murakami, Being Given the Floor, Will Shed Some Light On*

Who else, if not the writer himself, is the most suitable person to provide us, the readers, with priceless insights into Haruki Murakami's writing process?

As John Wray claims, 'throughout the interview, which took place over two consecutive afternoons, he showed a readiness to laugh that was pleasantly out of keeping with the quiet of the office. He's clearly a busy man, and by his own admission, a reluctant talker, but once serious conversations began I found him focused and forthcoming.' (Wray, 2004)

John Wray's interview with Haruki Murakami's revolves around pivotal questions like: 'How does the writer find his narrative voice?'; 'At what age did Haruki Murakami become a writer? Was it a surprise to him?'; 'Is it true that Haruki Murakami's protagonists serve as projections of his own point of view into the fantastic world of his narratives –the dreamer in the dream?'; 'Does Haruki Murakami agree with the type of characterization according to which almost all his novels demand to be read as variations on a theme – a man has been abandoned by, or has otherwise lost the object of his desire, and is drawn by his inability to forget her into a parallel world that seems to offer the possibility of regaining what he has lost?'; 'Is disappointment depicted as rite of passage throughout Haruki Murakami's novels?'

The answers elicited by the aforementioned queries render obvious Haruki Murakami's commitment to escape the conspicuous aspects of his life in order to tackle its limitations and to pursue the intricate path of uncovering camouflaged dimensions within the daily routine: 'When I start to write, I don't have any plan at all. I just wait for the story to come. I don't choose what kind of story it is, or what's going to happen. I just wait.'; 'When I was twenty-nine years old. Oh yes, it was a surprise. But I got used to it instantly.'; 'I started writing at the kitchen table after midnight.'; 'When I make up the characters in my books, I like to observe the real people in my life. I don't like to talk much; I like to listen to other people's stories. I don't decide what kind of people they are; I just try to think about what they feel, where they are going. I gather some factors from him, some factors from her. I don't know if this is realistic or unrealistic, but for me, my characters are more real than real people.'; 'When my protagonist misses something, he has to search for it. *He's like Odysseus*. He experiences so many strange things in the course of his search.'; 'He has to survive those experiences, and in the end, he finds what he was searching for. But he is not sure it's the same thing. I think that's the motif of my books. Where do those things come from? I don't know. It fits me. It's the driving power of my stories: *missing and searching and finding*. And disappointment, a kind of new awareness of the world.'

### *4. Insights into Boku's Presence, One of Haruki Murakami's Literary Signatures*

A first person, unnamed narrator instantly captures our attention when he maps his deep-rooted beliefs, angst, and disillusion. The existentialist remarks invite readers to decipher

the narrative algorithm, to delve into Haruki Murakami's inextricably connected threads of '*Dance Dance Dance*.'

Furthermore, from the very first lines, readers are tempted to cross the threshold of a world imbued with suspense, with the anxiety of designing a new order, of tracing some new, almost imperceptible axes: "I wake up, but where? I don't just think this, I actually voice the question to myself: 'Where am I?' As if I didn't know: I'm here. In my life. A feature of the world that is my existence. Not that I particularly recall ever having approved these matters, this condition, this state of affairs in which I feature." (Murakami, 1995: 5) Readers are introduced to a matrix-like place that emanates a primordial energy; Murakami's choice of *the Dolphin Hotel* hints at a place, which eludes both the spatial and temporal coordinates, leading to an outburst of the paradox.

The dichotomy *coagulation-disintegration* of the vital impetus comes out as a propelling force in '*Dance Dance Dance*'. A concise, accurate style with apophthegmatic accents runs, therefore, through the novel: 'A mysterious hotel. What it reminded me of was a biological dead end. A genetic retrogression. A freak accident of nature that stranded some organism up the wrong path without a way back. Evolutionary vector eliminated, orphaned life-form left cowering behind the curtain of history, in The Land That Time Forgot. And through no fault of anyone. No one to blame, no one to save it. [...] Sad hotels existed everywhere, to be sure, but the Dolphin was in a class of its own. The Dolphin Hotel was conceptually sorry. The Dolphin Hotel was tragic.' (Murakami, 1995: 6-7)

'*Dance Dance Dance*' continues 'the story of *Boku*', first introduced in Murakami's first three novels (the so-called *Rat trilogy*). In particular, 'it reintroduces a number of characters first featured in Murakami's third novel, *Hitsuji o meguru bōken* (*A Wild Sheep Chase*, 1982). As '*Dance Dance Dance*' begins, *Boku* reveals that he has been dreaming about the *Iruka* Hotel featured in this earlier work, and has the distinct impression that there is someone there crying for him.' (Dil, 2010)

To understand the nature of *Boku*'s psychological journey in '*Dance Dance Dance*', it is first necessary to briefly retrace where he has come from. Murakami's early trilogy, the so-called *Rat trilogy*, including *Kaze no ua o kike* (*Hear the Wind Sing*, 1979), 1973, *Pinbōru* (*Pinball*, 1973; 1980), and *Hitsuji o meguru bōken* (*A Wild Sheep Chase*, 1982) loosely traces *Boku*'s story from childhood into young adulthood. *Boku* is learning to mourn and let go of the past, while at the same time creating a new form of identity for him from the lost fragments of this past.

According to Nihei (2013), 'one of the essential elements in the popularity of Murakami's work is his description of his main character. In his works, especially his early works, Murakami's protagonist is always the same kind of character - a nameless man in his late twenties or early thirties, known as *Boku*, the Japanese first person male pronoun. In contrast to another male pronoun, *ore*, *Boku* evokes an image of a gentle and good boy. Compared to *watashi*, a first pronoun for both genders, which has a formal tone, *Boku*, particularly the *Boku* in Murakami's work, is casual and unpretentious.'

The elements of fantasy, mystery, adventure, and detective story, all presented with suspense and humour in a smooth, sophisticated style, nudge the novel in the direction of the 'popular.' There is enough of the 'pure' and 'serious' about the work, however, to have held critics back from dismissing it merely as popular stuff- enough, it might be said, of the adversarial role against established norms of all sorts that the distinguished writer Kenzaburo Ōe sees as the defining feature of 'pure literature.' In other words, it seems to register a concern, albeit in a playfully oblique manner, over the human condition in the contemporary world. (Iwamoto, 1993) Anything requiring sustained thought, spiritual input, or a committed stance bores him, perhaps

even frightens him. What he finds hard to handle or bothersome, he dismisses with slick, flippant aphorisms. It bears reiteration that *Boku* is by no means a despicable man, out to perpetrate evil. Neither is he coldly indifferent toward those around him.

Besides this universal appeal to cynicism, there are three other survival strategies operating in '*Dance Dance Dance*' that can also be seen as ideologically suspect: a new age 'go with the flow' attitude, a turn towards careful consumption and new forms of discipline, and a tendency to enjoy through the Other. (Dil, 2010) Associated with this reverence for consumerism<sup>1</sup> is the driving need in late-capitalist societies to maximize pleasure, for even pleasure can be a burden when people are not sure if they are doing it right.

Given 'the ubiquity of Murakami's *Boku* and the self-reflexive quality in his use of the hard-boiled detective genre, it is necessary to revise the critical discussion of Murakami in one respect. The hard-boiled tradition is not one of the key elements of Murakami's literary cosmopolitanism; it is the key element. It is a means for Murakami of mapping out a narrative position from which writing fiction becomes possible.' (Hantke, 2007)

As *Boku* dreams of the hotel he will eventually need to return to, he has the undeniable feeling that he is somehow a part of it: 'I often dream about the Dolphin Hotel. In these dreams, I'm there, implicated in some kind of ongoing circumstances. All indications are that I belong to this dream continuity. [...] The hotel envelops me. I can feel its pulse, its heat. In dreams, I am part of the hotel.' (Murakami, 1995: 5) Indeed, the hotel can easily be read as a metaphor for his sense of self. The woman who is there crying for him provides the invitation to begin his journey of individuation one more time. The hotel, as he had first encountered it, reminded him of an organism somehow stalled in its development.

He constantly ridicules his job as freelance journalist, for example, as nothing more than cultural snow shoveling, even though he also realizes that such acts are a large part of what keeps the larger economy going. *Boku*'s cynicism reflects a common attitude of his day, an uneasy acceptance that despite the obvious problems he sees around him, things are not really going to change: "My only concern was to do things systematically, from one end to the other. I sometimes wonder if this might not prove to be the bane of my life. After wasting so much pulp and ink myself, who was I to complain about waste? We live in an advanced capitalist society, after all. Waste is the name of the game, its greatest virtue. Politicians call it 'refinements in domestic consumption.' I call it meaningless waste. A difference of opinion." (Murakami, 1995: 15)

In Dil's view (2010), '*Boku* will constantly have to wrestle with the idea that polished veneers and flashy displays of wealth may simply be covering a more sinister core, though ultimately he realizes this too late. As he first makes his way to the hotel, however, he still has little idea of what he is actually searching for, and so he simply has to wait. The process of

<sup>1</sup> Ellis Cashmore, *Encyclopedia of Race and Ethnic Studies*, New York: Routledge Ltd., 2004, pg. 169:

"Consumption, communications, and production. Globalization may be understood as a tendency for routine day-to-day social interaction to be imbued with patterns that are, to an increasing extent, shared across the planet, which has in turn been brought about by the increasing interdependency of societies across the world and complemented by the expansion of international media of communications that has made people all over the world more conscious of other places and the world as a whole. The twentieth century's 'holy trinity' of mass consumption, mass communication and mass production had, long before the world globalization came into use, brought about a trend toward the homogenization of culture in all sorts of ways. [...] With Ford and his emulators in other industries, the twentieth century became the age of the consumer and what became known as 'the American dream' was aspired to by the rest of the world. Possibly, the spread of consumerism is as important and emancipatory, if not democratic, process as any of the others, social and political. If the twentieth century, up to its last few decades, is seen as the century of mass society based upon production - communication- consumption, these last few decades have been labeled those of the communications revolution and the knowledge industry."



individuation he is involved in is not one that can be forced; rather, it must be allowed to develop spontaneously.'

'We connect things. That's what we do. Like a switchboard, we connect things. Here's the knot. And we tie it. We're the link. Don't want things to get lost, so we tie the knot. That's our duty. Switchboard duty. You seek for it, we connect, you got it. Get it?'

'Sort of,' I said.

'So, [...] you lost things, so you're lost. You lost your way. Your connections come undone. You got confused, think you got no ties. But there's where it all ties together.' (Murakami, 1995: 84)

As *Boku* searches for meaning behind the seemingly contingent array of characters and events in his life, he seems comforted by the fact that despite the waste and extravagances surrounding him, his real quest is somehow about reconnecting with himself and the things he has lost in his life. Putting aside the question of whether or not he believes there is really some innermost kernel to discover, he is willing to let go of his sense of conscious control and to follow the mysterious intrusions of his life wherever they may take him. The message is that if he just keeps moving, somehow things are going to work out:

'You lost lots of things. Lots of precious things. Not anybody's fault. But each time you lost something, you dropped a whole string of things with it. Know why? Why'd you have to go and do that?'

'I don't know.'

'Hard to do different. Your fate, or something like fate. Tendencies.'

'Tendencies?'

'Tendencies. You got tendencies. So even if you did everything over again, your whole life, you got tendencies to do just what you did, all over again.' (Murakami, 1995: 85)

### 5. Conclusion

'*Dance Dance Dance*' is much about grasping life through both mundane and epiphany moments. Furthermore, reality with postmodern Murakami is definitely more than what conventional parameters usually dictate. Suppressing time and space barriers leads to a sense of empowerment as some characters reach that part of their self, which they need to rescue. The protagonist comes across as being a tireless observer, while in search for some meaning in life.

Another motif comes into focus in Murakami's '*Dance Dance Dance*', the one of fighting back the existential void as characters struggle to come to terms with themselves.

I would also like to foreground Murakami's deftness in depicting loneliness, alienation, a rapidly expanding public image (the *persona* myth), and consumerism as landmarks of a modern, late-capitalist society, that particular system to which people are gradually succumbing rather than showing any resistance whatsoever.

In my opinion, the inability to truly communicate, to express one's feelings, to commit to somebody, therefore a dense air of detachment seems to permeate every page of the novel. Moreover, losing one's capacity to feel, to enjoy life, to reach a deeper level of fulfillment in something resonates with many characters. There is a wide range of pessimistic moods that '*Dance*

*Dance Dance* thoroughly covers, among which *estrangement, physical, psychological, and spiritual exhaustion*.

Egotistic, self-absorbed people fail to nurture and care for their offspring, indulging, instead, their own artistic hobbies: in short, a bohemian lifestyle at odds with a healthy parental agenda. It is beyond doubt that the individual prevails over his/her family.

To conclude, I should underscore the fact that, underlying Murakami's text, there is also the propensity for amassing fame, fortune, fleeting glitterati moments; some characters literally cherish their image as if it were sacrosanct, at the expense of one's genuine self, and ultimately soul annihilation.

## BIBLIOGRAPHY

Cashmore, Ellis. *Encyclopedia of Race and Ethnic Studies*. New York: Routledge, 2004

Murakami, Haruki. *Dance Dance Dance*. Translated by Alfred Birnbaum. New York: Vintage International, 1995

Shelley, Rex, et al. *Cultures of the World. Japan*. New York: Marshall Cavendish Benchmark, 2012

### Internet. Webpages

<http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=11&sid=fe707fa4-ac8f-4a08-8713-5b69f0389484%40sessionmgr4005&hid=4107>, Jiwoon Baik. 'Murakami Haruki and the Historical Memory of East Asia', *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol. 11, No 1 (2010), retrieved November 9, 2016

[http://www.academia.edu/3053174/Murakami\\_Haruki\\_and\\_the\\_Ideology\\_of\\_Late-capitalist\\_Japan\\_Learning\\_how\\_to\\_Dance\\_Dance\\_Dance](http://www.academia.edu/3053174/Murakami_Haruki_and_the_Ideology_of_Late-capitalist_Japan_Learning_how_to_Dance_Dance_Dance), Jonathan Dil. 'Murakami Haruki and the Ideology of Late-capitalist Japan: Learning How to Dance Dance Dance', *Asiatic*, Vol.4, No 2 (2010), retrieved November 15, 2016

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.3200/CRIT.49.1.2-24>, Steffen Hantke. 'Postmodernism and Genre Fiction as Deferred Action: Haruki Murakami and the Noir Tradition', *Heldref Publications*, Vol. 49, No 1 (2007), retrieved January 20, 2017

[http://www.jstor.org/stable/40149070?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/40149070?seq=1#page_scan_tab_contents), Yoshio Iwamoto. 'A Voice from Postmodern Japan: Haruki Murakami', *World Literature Today* (1993), retrieved January 30, 2017

<http://web.a.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=11&sid=fe707fa4-ac8f-4a08-8713-5b69f0389484%40sessionmgr4005&hid=4107>, Chikako Nihei. "Resistance and Negotiation: 'Herbivorous Men' and Murakami Haruki's Gender and Political Ambiguity", *Asian Studies Review*, Vol. 37, No 1, (2013), retrieved March 7, 2017

<http://www.theparisreview.org/interviews/2/the-art-of-fiction-no-182-haruki-murakami>, John Wray.

*'Haruki Murakami. The Art of Fiction. No 182'*, The Paris Review, No 170 (2004), retrieved March 10, 2017

## AUTOUR DU CONCEPT DE SYMBOLE

Daniela Mirea

Senior Lecturer, PhD., Military Technical Academy

*Abstract: Our article aims to make an analysis of the symbolic sign concept as it was understood and defined by different paradigms of thinking: religious, philosophical, psychoanalytic, linguistic. The representatives of tradition and modernity do not have in mind the same referent when talking about the symbol. The structuralist theories of the symbol are the reflex of a scientist society, they reduce the symbol either to a dyadic structure or to a triadic structure according to different schools of semiotics, knowingly denying the metaphysical referent. In the conception of tradition, the existence of the metaphysical referent is a sine qua non condition. We are dealing with two different paradigms of thinking; the working tools of structuralist semiologists are not functional in the logic of analogy. Our article insists on the dynamics and specificity of the religious sign.*

*Keywords: symbolic sign, linguistics, psychoanalysis, symbolic religious sign, Mircea Eliade*

### 1. Introduction. Brève histoire du concept de symbole

Tout au long du temps, ce qu'on appelle aujourd'hui *symbole* a connu de différentes significations. L'étymologie du mot symbole nous renvoie au grec *symbolon*, formé à partir du mot base *sym-ballein* dont on a dérivé aussi *symbolaion* et *symbolè*. En effet le faisceau sémantique du mot base de dérivation est très riche, d'où la difficulté d'établir fermement l'étymologie du mot symbole. Dans son ouvrage *La science des symboles*, René Alleau s'est longuement arrêté sur la multitude des sens qu'il revêt : il évoque tout d'abord le sens topologique de *symbola* ayant la signification « des eaux où elles se réunissent, où elles se jettent ensemble ». Un autre sens constaté par Alleau fait partie de la terminologie technique de navigation « la partie centrale de la vergue faite des deux moitiés qui une fois réunies, (*sumballein*) se superposent en haut du mât et sont alors reliées par des courroies »<sup>1</sup>. L'élément sémantique commun qui se retrouve dans les deux cas cités ci-dessus est que le mot évoque une dynamique qui *rassemble*, qui *réunit* deux éléments qui étaient séparés auparavant. René Alleau continue son analyse en décelant un glissement de sens dans le domaine juridique. Là, le même mot a évolué vers le sens de contrat, *symbolaion*. L'idée de « rassembler » de « réunir » reste toujours présente car l'acte ne devenait actif que par la réunion des membres du jury qui avaient l'habilitation de l'homologuer.

Jean Borella insiste sur le sens de signe de reconnaissance en invoquant qu'en Grèce antique on considérait comme symbole tout objet en terre ou en métal que deux personnes rompaient en deux, chacun d'elles gardant une partie, signe de reconnaissance de l'autre et en même temps signe de la relation établie entre eux<sup>2</sup>. Ces deux morceaux symétriques étaient partagés soit par un pèlerin et son hôte, soit entre le créancier et son débiteur, soit entre deux

<sup>1</sup> René Alleau. *La science des symboles*, Payot, Paris, 1976, p.32

<sup>2</sup>Jean Borella *Le mystère du signe*, Paris, Editions Maisonneuve&Larose, 1989, p.18

personnes qui se séparaient pour plus longtemps. Le verbe a été utilisé aussi dans le contexte des relations grecques d'hospitalité. Les obligations et les privilèges qui résultaient de la réciprocité de l'hospitalité se transmettaient d'une génération à l'autre. C'est en raison de ce genre de relation que ces objets signifiants sont apparus. Il faut souligner aussi le fait que chez les Grecs anciens, Hermès était appelé aussi *Symbolos*. C'était Apollon qui avait investi Hermès, ce dieu médiateur entre le monde divin et le monde des mortels, de ce surnom. En même temps, le dieu était le lien entre le monde des vivants et le monde des morts. Dans *Le mystère du signe*, Jean Borella signale que dans son *Banquet*, Platon fait un usage métaphysique et mystique du mot *symbolon* : « Chacun de nous est donc un symbole d'homme (*anthropou symbolon*) étant donné que nous sommes coupés à la façon des limaces : d'un être, il en vient deux. C'est pourquoi chacun cherche toujours son propre symbole »<sup>3</sup>. Il attire l'attention de l'usage symbolique que Platon fait au mot « *symbolon* », qui avait aussi cette signification : « une chose composée de deux ».

Jean Borella parle également d'une composante occulte qui s'est ultérieurement ajoutée au sémantisme du mot. Il rappelle la définition donnée par H. de Lubac, insistant sur la dimension gnostique, ésotérique que le signe symbolique a connue à un moment donné « objet matériel ou formule, auquel devaient se reconnaître les initiés »<sup>4</sup>.

## 2. La conception linguistique sur le signe

La définition que Saussure a donnée au *signe* a mis les fondements de ce qu'on appelle communément sémiologie, à partir du XX<sup>e</sup> siècle. « On peut concevoir une science qui étudiera la vie des signes [...] nous la nommerons sémiologie (du grec *semeion*, « signe »). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent »<sup>5</sup>. Saussure a donné une définition qui implique la relation arbitraire de signification entre deux éléments, le signifiant- le corps « physique » du signe, et le signifié, l'image auquel renvoie le signifiant. Dans son *Cours de linguistique générale*, il affirme que le signe ne réunit pas une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Par cette définition, Saussure dépasse les frontières de la linguistique générale, car il y inclut tous les signes participant à la communication, les rituels, les coutumes, les formes de politesse, la mode, l'alphabète des sourds-muets etc. La thèse saussurienne est que « la langue est un système de signes exprimant des idées ». L'identité de chaque élément compris dans ce système est donnée par la différence des autres. Dans ce réseau que la langue forme, les unités linguistiques ne peuvent pas exister indépendamment du système, la langue en tant que système ne connaît que son propre ordre, idée soutenue par la métaphore du jeu d'échecs : une partie d'échecs est la réalisation artificielle de ce que la langue présente de manière naturelle : la valeur des pièces dépend de leur position sur l'échiquier, tout comme, dans la langue, la valeur de chaque terme dépend de l'opposition avec les autres unités linguistiques. Chaque déplacement vise un seul élément mais sa nouvelle position peut révolutionner l'ensemble de la partie en influençant des pièces apparemment passives<sup>6</sup>. La valeur et l'identité d'un mot dépend entièrement du système dont fait partie le mot, elle est « négative et différentielle »<sup>7</sup>. Dans la perspective saussurienne, la sémiologie rend compte des relations qui s'établissent entre le signifié et le signifiant, le signe linguistique réunissant un concept et une image acoustique dans une association arbitraire. En échange, le symbole, selon l'opinion de Saussure, suppose l'existence d'une relation basée sur

<sup>3</sup> Jean Borella, *Le mystère du signe*, Editions Maisonneuve&Larose, Paris, 1989, p.20

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.19

<sup>5</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1974, p.33

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp.125-126

<sup>7</sup> *Ibidem*



« un rudiment de liaison naturelle entre signifiant et signifié »<sup>8</sup>, c'est en raison de cela que la balance peut être le symbole de la justice et pas un autre élément, un chariot par exemple.

Hjelmslev, dans son ouvrage *Prolégomènes à une théorie de la langue*, reprend la distinction saussurienne entre forme et substance pour la développer dans le cadre de la glossématique, afin de servir à la description et à la prédiction de chaque texte élaboré dans toute langue<sup>9</sup>. Chaque actualisation est un processus qui peut être décomposé dans un nombre limité d'éléments qui sont constamment utilisés dans différentes combinaisons. Il va postuler l'existence des deux catégories de substances : au niveau du signifié, il y a la substance de la réalité extralinguistique, au niveau du signifiant, il y a la substance de la masse sonore. La langue structure la substance dans une forme : au niveau du signifié, elle organise les significations et les valeurs, au niveau du signifiant, elle assure le système sonore spécifique à telle langue. Finalement, nous avons affaire à quatre niveaux : la substance du contenu (la réalité continue, qui n'est pas structurée par le langage), la forme du contenu (qui se superpose approximativement au signifié saussurien), la forme de l'expression (correspondant au signifiant saussurien) et enfin la substance de l'expression (la masse sonore amorphe). Dans la perspective du linguiste danois, le signe linguistique représente la relation qui s'établit entre la forme du contenu et la forme de l'expression.

Si pour Saussure le signe résulte de la réunion du signifiant avec le signifié, ou de la forme de l'expression avec la forme du contenu, pour la linguistique anglo-américaine, le signe est un modèle triadique. Rappelons le modèle de Peirce, suivi par ceux d'Ogden et Richards, de Rudolf Carnap, Ch. Morris, Th. Sebeok. Les composantes de ce modèle sont : le signifiant/*representamen* chez Peirce, le symbole chez Ogden et Richards, le signifié, (l'interprétant chez Peirce, la référence chez Ogden et Richards), et la réalité dénotée (le référent chez Ogden et Richards, l'objet chez Peirce). L'introduction de la notion de référent augmente la sphère du signe et peut rendre compte de toute pratique sémiotique.

Le signe peircien est une relation triadique dépendant de trois catégories : la primauté (Firstness), la secondité (Secondness), la tertiaire (Thirdness). Le signe est primaire quand il renvoie à lui-même, secondaire quand il renvoie à l'objet et tertiaire quand il vise l'interprétant. La contribution de Peirce a été fondamentale dans deux directions : il insiste sur le fait que la relation de signification est toujours une relation du *representamen*, de l'interprétant et de l'objet. L'interprétant est à son tour lui aussi un signe qui a un interprétant. Peirce reconnaît la diversité des signes et leur irréductibilité au mode de fonctionnement du signe linguistique. Si le signe iconique est marqué par une certaine ressemblance avec l'objet, le signe indiciel se trouve en relation de contiguïté avec l'objet et le signe symbolique est établi par des conventions de signification (meaning convention) ou par des habitudes. Le symbole peircien est entièrement de type scientifique, tandis que le symbole saussurien a des connotations traditionnelles, culturelles.

### **3. Le Symbole dans la perspective psychanalytique**

Dans la conception psychanalytique le symbole a la fonction de rendre conscient, sous différentes formes, des contenus qui ne pourraient pas passer dans le registre conscient à cause de la censure. L'une des causes de la rupture entre Jung et Freud a été due, parmi d'autres, à la divergence concernant la conception sur le symbole.

« Les contenus conscientes qui nous donnent une indication sur les niveaux inconscients, sont incorrectement appelés symboles par Freud. Ils ne sont pas de vrais symboles [...] car d'après sa théorie, ils jouent le rôle de signe ou symptômes de processus subliminaux. Le vrai symbole

<sup>8</sup> Ibidem, p.181

<sup>9</sup> Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie de la langue*, Payot, Paris, 1968

c'est tout à fait quelque chose d'autre, il doit être compris en tant qu'idée intuitive qui ne peut être formulée mieux que cela »<sup>10</sup>.

Jung parle de l'existence de l'inconscient tout comme Freud parle de l'existence du subconscient. Tandis que Freud considère que le contenu de cet espace comprend tous les désirs refoulés, Jung affirme que ce monde est une partie aussi importante que réelle de la vie de l'individu, que celui du moi conscient. Les éléments qui peuplent cet univers sont des symboles. Pour Jung le symbole est plus que l'expression d'une sexualité refoulée ou d'un autre contenu très bien délimité.

Jung met en relation la présence du symbole avec l'archétype, il conçoit le symbole en tant que l'énergie manifestée d'un archétype. Il représenterait les contenus conscients du psychisme à l'aide desquels se produit le processus de compensation, c'est-à-dire, de conscientisation de manière camouflée, car les contenus matrices sont restés dans l'inconscient, ne pouvant pas passer dans le conscient, à cause de la censure. Quand le symbole reste incompréhensible, il se transforme en névrose ou psychose, quand il est entièrement déchiffré, il devient allégorie, enfin quand son sens n'est pas exhaustivement compris, le symbole garde toute son attraction et vitalité. Si Freud croit que la forme que le symbole revêt est la même pour tous les individus, Jung affirme qu'il est impossible d'établir un dictionnaire universel des symboles car chaque personne a sa symbolistique personnelle.

Le noyau ontologique du symbole dépend de son caractère irrécognoscible, de son opacité, de son refoulement en termes psychanalytiques. En fait, c'est le terme qui le rend différent du signe, qui est complètement transparent. C'est dans sa démarche d'apporter dans le registre conscient les structures inconscientes qu'apparaît son caractère unificateur. Le symbolisme implique le fait de trouver la meilleure formule pour désigner de manière pertinente et exacte ce qui doit être désigné. Ce qui est important à souligner dans la vision de Jung sur le symbole, porte sur deux concepts clés, c'est-à-dire l'inconscient collectif et l'archétype. L'inconscient collectif est non individuel et supra individuel. Cette observation est soutenue par le fait que les psychotiques reproduisent dans leurs délires les mêmes images et corrélations des textes anciens de l'humanité, ce qui a déterminé Jung à conclure qu'il y avait une mémoire supra individuelle accessible à n'importe qui. Plus que cela, il ne s'agit pas des sens religieux exotériques, mais des informations ésotériques.

Dans la vision de Jung, le symbole a deux traits transitifs fondamentaux : tout d'abord le symbole révèle par l'intermédiaire de son corps sensible un sens caché, qui vient d'un au-delà, d'une zone interdite, inaccessible. Puis, il a la capacité de former des « chaînes » toujours renouvelées. Jung parle de la flexibilité du symbole, de sa capacité à s'adapter aux contextes. Il en établit trois fonctions : représentation, médiation, unification. Selon lui, le symbole est une invention inconsciente qui fournit une réponse à un problème conscient. Gilbert Durant, dans *L'imagination symbolique*<sup>11</sup>, se référant à l'analyse jungienne affirme que la fonction symbolique représente pour l'homme le lieu de passage, de réunion des contraires, le symbole étant en essence l'unificateur des contraires.

#### 4. Le signe symbolique religieux

Le propre du symbole sacré est qu'il opère une ouverture vers le suprasensible. Son paradoxe est qu'il révèle et occulte à la fois. Son but est de suggérer, de renvoyer à une dimension autrement inaccessible, de faire apparaître et traduire l'invisible dans le visible. Le symbole sacré est une manière de connaissance de la réalité transcendante. L'idée devient sensible pour celui qui a la

<sup>10</sup> C.G.Jung, *Opere complete*, tome XIV, Editions Trei, Bucarest, p.105 (notre traduction)

<sup>11</sup> Gilbert Durant, *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris, 1966

capacité de la contempler, pour celui qui s'adonne à ce processus d'éveil. Eurigène croit que Dieu, conscient du fait qu'il est incompréhensible, se manifeste pour devenir accessible, ce qu'on appelle une théophanie. Les théophanies sont des manifestations de Dieu dans ce but de se rendre intellectuellement compréhensible aux humains. Pour Dieu, créer c'est révéler et se révéler. Toutes les créatures cachent la lumière divine, ainsi la création n'est qu'un processus d'illumination ayant pour objet de rendre sensible Dieu. Chaque chose est essentiellement un signe, un symbole par lequel Dieu devient accessible aux gens. L'homme a cette capacité de reconnaître la divinité dans les objets sensibles, à cause de la lumière qui en émane. Dans l'ouverture de la conscience qui se rappelle de quelque chose de sacrée s'établit la relation à la dimension transcendante. L'expérience religieuse est un rapport symbolique avec le transcendant, il s'agit d'une herméneutique existentielle déterminée par le sacré.

Dans l'*Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, René Guénon fixe les caractéristiques du symbolisme qui pourraient être réduites à six : le symbolisé emploie des formes et des images en tant que signes des idées suprasensibles, il représente de manière figurée le savoir de la métaphysique ; il opère par des niveaux successifs et dynamiques, ce qui entraîne l'impossibilité d'arrêt sur un de ces niveaux : les symboles essentiels : la lune, le soleil, ne désignent pas les astres proprement dits, mais les principes universaux manifestés dans le monde sensible ; il fonctionne invariablement conformément à l'ordre hiérarchique, de haut en bas, ce qui fait que le symbole se trouve à un niveau inférieur au symbolisé. Au-delà de tout ce qui est symbolisable, le Principe reste non symbolisable et non exprimable. D'après Guénon, les réalités d'un plan supérieur sont reflétées dans un plan inférieur en devenant de cette manière des symboles à cause du rapport d'irréversibilité entre le Principe et la Manifestation. Le Principe se reflète de cette manière dans le monde sensible. La cause de la dépendance de ce dernier est l'énergie première. La manifestation du monde sensible est conditionnée par la polarisation du Principe en deux termes complémentaires, l'essence et la substance, appelés par la tradition hindoue *Purusa* et *Prakriti*, qui restent en eux-mêmes non manifestés, mais produisent dans le champ de forces qui les séparent la manifestation intégrale. Ainsi le monde sensible est structuré par des paires complémentaires : homme-femme, positif-négatif, vie-mort, jour-nuit, soleil-lune, ciel-terre, vertical-horizontal. Ces couples complémentaires sont des signes dans le monde manifesté de la polarisation du Principe non manifesté qui ne peut être présent dans le plan matériel qu'en tant que symbole.

La métaphysique traditionnelle porte sur l'inexprimable, mais les connaissances sur l'inexprimable ne peuvent que le suggérer à l'idée des images pertinentes qui serviront de supports pour la contemplation, ce qui implique le fait qu'une telle dynamique sera exprimée de manière symbolique. Le symbolisme s'adapte aux propres de la nature humaine, qui a besoin d'un fondement sensible pour pouvoir accéder aux registres supérieurs. Un texte védique cité par Guénon explique le rôle du symbole et des formes symboliques extérieures : ces formes sont pareilles au cheval qui permet à l'homme de faire un voyage plus rapide et plus commode que s'il le faisait à pieds. Donc les symboles sont des médiateurs, et dans cette qualité de médiateurs, ils peuvent avoir plusieurs significations, parfois même opposées, compte tenu du niveau de signification où ils fonctionnent. Le symbolisme est inhérent à la pensée traditionnelle et c'est un des principaux traits qui le distingue de la pensée profane. Le symbolisme traduit un élément surhumain. Voilà l'élément qui distingue le symbolisme sacré des autres types de symbolisme analysés par la linguistique ou la philosophie.

## 5. Le Signe symbolique selon Mircea Eliade

La Transcendance, l'Absolu ne peut exister dans ce monde qu'en tant que hiérophanie ou kratophanie. Etymologiquement parlant, le sens du mot hiérophanie est de « manifestation du sacré ». Dans l'horizon spatio-temporel, la condition de manifestation du sacré est l'hiérophanie. Les manifestations de l'absolu peuvent s'incarner dans quelque chose de stable, dans une forme, ou bien, peuvent prendre l'apparence d'un pouvoir, d'une force indélébile. Par exemple dans l'orthodoxie les icônes sont premièrement hiérophantiques et secondairement kratophanies. La kratophanie ne peut pas se passer d'un minimum de forme, pour être saisissable. Rudolf Otto (*Le Sacré*) est attiré plutôt par l'aspect kratophanique du sacré, sans tout de même perdre de vue qu'il y a quelque chose de hiérophantique dans ces manifestations. C'est en raison de son désir de mettre en relief l'aspect numineux du sacré, « irrationnel » dans ce sens, en dehors des lois de la raison, difficile à comprendre pour l'homme. Tandis que M. Eliade fait l'option de focaliser davantage sur l'hiérophanie. Ses recherches visent plutôt l'hiérophanie, le symbole religieux, le mythe que le volet de la kratophanie, de la pensée magique ou du rituel.

Pour Eliade l'hiérophanie est inséparable de l'expérience religieuse. La structure de l'hiérophanie est la même avec celle de l'expérience religieuse. C'est dans elle que se réunit une réalité invisible, - le *ganz Andere*<sup>12</sup> de Rudolf Otto - avec un objet naturel : homme, roche, arbre, perle. Par l'irruption du sacré dans le monde, apparaît l'objet médiateur, dual, qui le manifeste et qui est l'hiérophanie. Cette entité opère des changements dans l'ordre de la rationalité signifiante. La forme de l'hiérophanie est le symbole. Nous avons vu, en rappelant l'étymologie du mot, que le symbole est simultanément un et deux, le symbole rend compte de l'existence des deux parties qui se cherchent afin de réaliser l'unité. Pour Mircea Eliade le rôle des symboles est de prolonger la dialectique de la hiérophanie (caractérisée par la dynamique manifestation – occultation). Ils révèlent une réalité sacrée qui ne pourrait pas être révélée autrement.

Gilbert Durand, dans *l'Imagination symbolique*<sup>13</sup> analyse ces qualités. En rapport avec le signe, le symbole est un signe non arbitraire. Quand il parle de l'arbitraire des signes, il n'invoque pas que la relation entre signifiant et signifié, - relation à laquelle la linguistique structurale se limite- mais aussi celle entre le signe et son référent. Selon lui, les signes renvoient à une réalité signifiante qui, si elle n'est pas présente, au moins elle est présentifiable. Dans la catégorie des signes non arbitraires, la comparaison édicatrice intervient entre les allégoriques et les symboliques. Les signes allégoriques renvoient à une réalité difficile à présenter, réalité qu'ils doivent figurer au moins partiellement. Dans le cas des signes symboliques religieux, ce qu'on signifie, ne peut pas être présent dans le monde des formes. Le symbole porte plutôt à un sens qu'à un objet sensible. Si le signifiant est concrétisé au maximum : pierre, homme, plante, animal, le signifié, l'autre élément du symbole, reste invisible et indicible: Transcendant, âme, Principe. Le signifiant peut renvoyer à des réalités qui, dans le monde manifesté, sont en relation d'opposition : le feu peut être purificateur ou infernal. Entre le signifiant et le signifié, conclut Durand, le rapport est d'inadéquation.

Le secret de la forme symbolique de l'hiérophanie doit être cherché dans cette forme symbolique de l'hiérophanie. Hegel l'avait très bien saisi et l'avait attribué à une certaine forme d'art, l'art symbolique, et à une catégorie esthétique, le sublime. Cet art est caractérisé par une inadéquation de type symbolique- selon Hegel- entre contenu et forme.

En rapport avec l'absolu, toute manifestation du sacré dans l'histoire reste inadéquate. Le symbole religieux est la seule relation possible de l'union du divin avec l'humain. Aucun autre signe ne garde simultanément la qualité de signe et l'ouverture maximale de la signification

<sup>12</sup> Rudolf Otto, *Le sacré*, Payot, Paris, 1949

<sup>13</sup> Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, PUF, Paris, 1966

globale. Il n'y a paradoxalement que le silence qui puisse manifester cette ouverture maximale de la signification totale. Le signe religieux rend compte des relations qui s'établissent entre le divin et le monde manifesté. Les dieux grecs se montrent dans des formes très proches de celles des humains, tandis que le Dieu judéo chrétien est transcendant, il est en dehors de l'espace et du temps. En tant que mystère, il est en dehors de toute connaissance positive. Mais dans la réalité de la rationalité signifiante, l'homme peut signifier ce qu'il ne peut connaître ou ce qui n'est pas signifiable de manière adéquate. Le symbole est en même temps signe et réalité. Il est la réalité effective de ce qu'il symbolise, et en même temps le signe de cette réalité. Les symboles sacrés visent toujours un fragment de réalité qui appartient au sacré.

### 5.1. Les fonctions du symbole selon Eliade

Dans la vision éliadienne, le symbole se caractérise par un polysémantisme très riche, il peut exprimer simultanément des significations multiples. L'un des plus évidents traits du symbole archétypal réside dans sa densité sémantique, dans son potentiel sémantique qui est pratiquement inépuisable. C'est justement cette productivité sémantique qui le rend différent des autres types de signes, tout d'abord des signes scientifiques dont la principale vertu est justement le caractère univoque qui rend impossible toute ambiguïté. Au niveau du signe symbolique le signifié est plus fort que le signifiant, il a le pouvoir de développer plusieurs sens. Le symbole archétypal a cette capacité de multiplier ses sens et d'adjoindre de nouveaux. Il a la capacité de transcender la réalité factuelle et de renvoyer à une dimension numineuse. Malgré sa pléthore sémantique et son caractère ambivalent qui parfois met en jeu des éléments apparemment contradictoires, le symbole n'est jamais un amoncellement chaotique de significations. Les algorithmes de la lecture du symbole correspondent à une pensée spécifique, symbolique, et la découverte de ces règles de décodage forme l'objet de l'herméneutique. Tout signe linguistique peut devenir symbole. Des termes tels l'Eau, la Nuit, la Mer, le Feu, le Cercle, sont retrouvables dans un dictionnaire de symboles, mais avant, ils sont des unités linguistiques appartenant au lexique. La fonction symbolique de ces mots n'est donnée ni par leur corps phonétique, ni par leur référent. Ils acquièrent une fonction symbolique au moment où leur signification habituelle est redoublée par une information d'un autre type que celle référentielle, purement dénotative. Dans leur structure on distingue un niveau dénotatif-référentiel et un niveau connotatif. Le saut qualitatif dans le champ symbolique n'est pas une simple opération consistant à commuter le sens dénotatif en un sens connotatif.

Le symbole religieux ne se fonde pas sur une connaissance rationnelle, il n'est pas l'effet d'une spéculation mentale, il représente un mode de présence dans le monde. Le symbole est à même de soutenir la suprême altérité de la *coincidentia oppositorum*. Eliade soutient que la capacité la plus importante du symbole est de pouvoir exprimer certaines situations paradoxales ou certains aspects de la réalité ultime, autrement insaisissables. Le symbole est à même d'exprimer autant l'idée que la réalité ultime, l'Absolu, il est saisissable seulement en tant que paradoxe et mystère par rapport à l'expérience immédiate, de même que le sentiment nostalgique de la Totalité originaire. Pour l'homme consciemment ou inconsciemment religieux, le symbole est un véhicule qui le fait s'installer dans un mode d'être complètement différent au mode profane : « L'homme religieux tend périodiquement vers l'archétype, vers les états « purs », d'où la tendance à retourner au moment premier, à répéter ce qui était au commencement. Tant qu'on n'a pas compris la fonction « simplificatrice », créatrice d'archétypes, des retours, des répétitions, des reprises – on ne comprendra pas comment sont possibles l'expérience religieuse et la continuité des formes divines, en un mot comment sont possibles l'histoire et la forme dans la religion.<sup>14</sup> »

<sup>14</sup> Mircea Eliade, *Fragment d'un Journal*, tome I, Gallimard, Paris, 1973, p.26



Le symbole religieux a valeur existentielle. Il fait toujours allusion à une réalité ou à une situation qui engage l'existence humaine. Il rend possible la solidarité entre les structures cosmiques et les structures de la vie humaine en ouvrant l'homme vers les premières sans l'aliéner. Eliade, dans son *Traité d'histoire des religions* parle de la « porosité » des niveaux du réel<sup>15</sup> (de même que dans *Images et symboles*), ce terme définit l'ouverture de l'homme envers le cosmos. Son existence reçoit de la sorte une signification transhistorique.

L'hiérophanie suppose un saut, un éclair du sacré dans le profane, ce qui marque l'essence de l'expérience religieuse, en tant que rupture de niveau. Le symbolisme est un hiérophanie de poche. Il rend solidaire l'homme avec le sacré dans le champ de la vie quotidienne. Relation qui opère l'ouverture de l'homme vers le transcendant. L'hiérophanie ne marque qu'un seul point de l'espace, relation qui se réalise du transcendant vers le manifesté.

Les sémiologies structuralistes et les herméneutiques positives sont d'accord avec le fait que l'ensemble symbolique est celui qui valorise et corrige les différentes significations des hiérophanies. La divergence apparaît avec la formulation du principe selon lequel l'ensemble signifiant symbolique opère. La sémiologie structuraliste soutient le principe de la différence, tandis que les herméneutiques positives de la philosophie et l'histoire des religions affirment le principe de l'analogie : « ce qui est en haut, est aussi en bas et ce qui est en bas, est aussi en haut ». D'où les malentendus et les disputes. Car nous avons affaire à deux paradigmes différents, les instruments de travail des sémiologues structuralistes ne sont pas fonctionnels dans cette logique de l'analogie. Précisons que dans notre démarche c'est le symbole religieux qui nous intéresse.

L'herméneutique symbolique d'Eliade est très pertinente pour interpréter les symbolismes religieux. Du point de vue méthodologique, elle s'appuie sur la ressemblance en tant qu'instrument adéquat à exprimer la cohérence et la systématité des symbolismes sans que leur polysémie en soit affectée. En employant cette méthodologie, Eliade arrive aux archétypes, comparables avec ce que sont les archétypes platoniciens et junguiens, en étant tout de même différents. Ils prennent les caractéristiques de l'archétype junguien dans ce sens qu'ils appartiennent au psychisme, mais ils sont en permanence aprioriques tels les archétypes platoniciens. Ces archétypes sont des modèles exemplaires que l'imagination reproduit et réactualise sans cesse. Il place l'archétype au cœur de la logique symbolique. C'est lui qui organise les symboles. Il constitue le noyau fort de tout symbolisme dont les significations peuvent être enrichies dans l'histoire par les événements, mais seulement dans le sens de son entéléchie signifiante. Eliade place les archétypes au niveau du transconscient. Mais, continue-t-il, ils fonctionnent très bien au niveau du psychisme par le travail de l'imaginaire. Un complexe symbolique, un symbolisme archétypal fonctionne autant au niveau de l'inconscient qu'au niveau du transconscient ou du conscient. Le symbole, tout comme la catégorie du sacré, se manifeste effectivement à tous les niveaux de la conscience totale : transconscient, inconscient et conscient.

## 6. Conclusions

Quand on parle du symbole, les représentants de la tradition et les représentants de la modernité n'envisagent pas le même référent, ils parlent des choses qui renvoient à de réalités sensiblement différentes. Les théories structuralistes du symbole sont le reflet d'une société scientiste, rationaliste qui réduit le symbole soit à la structure dyadique, soit à la structure triadique, compte tenu des différentes écoles de sémiotique, reniant et supprimant à bon escient le référent métaphysique, traité pour inexistant. Jean Borella, dans son ouvrage *La crise du symbolisme religieux*, montre que dans la conception de la tradition sur la nature du symbole, l'existence du

<sup>15</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949, p.415

réfèrent métaphysique est une condition *sine qua non*, et plus que cela, il souligne l'importance de sa présence, car le triangle sémantique des modernes, comprenant le signifié, le signifiant et le réfèrent particulier, se trouve sous « la juridiction d'un quatrième, du réfèrent métaphysique »<sup>16</sup>. C'est ce dernier qui contient la structure triadique où elle trouve son principe d'unité. Le réfèrent métaphysique est en fait l'archétype et c'est en rapport avec celui-ci que le signifié, le signifiant et le réfèrent particulier sont des manifestations sensibles. C'est par lui que le signe devient symbole.

Il faut convenir que les définitions données au symbole dépendent des paradigmes linguistique, philosophique, gnostique etc. Mais il y a tout de même quelque chose de commun entre toutes ces définitions : *tout symbole est un signe ou un objet qui représente autre chose que sa propre substance physique*. De la linguistique aux mathématiques, de l'art à la religion, le symbole couvre une réalité qui est la même en vertu d'une qualité primordiale : *la capacité de substituer*. Le fait que pour nous, le symbole n'est pas exclusivement religieux, est un signe de la sécularisation. Le symbole a subi dernièrement un processus d'érosion continue en faveur du signe. L'expérience religieuse considère le monde entier comme peuplé de signes, qui en raison de la réalité du sacré, sont en même temps des forces.

## BIBLIOGRAPHY

- Alleau, René, *De la nature des symboles*, Flammarion, Paris, 1958  
 Alleau, René, *La science des symboles*, Payot, Paris, 1976,  
 Alleman, Beda, *Le symbole*, Fayard, Paris, 1959,  
 Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976  
 Borella, Jean, *Le mystère du signe*, Paris, Editions Maisonneuve&Larose, 1989  
 Borella, Jean, *La crise du symbolisme religieux*, l'Âge d'Homme, Lausanne, 1990  
 Danielou, Jean, *Les symboles chrétiens primitifs*, Gallimard, Paris, 1961  
 Diel Paul, *Le symbolisme dans la Bible*, Payot, Paris, 1976,  
 Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, PUF, Paris, 1966  
 Eco, Umberto, *Le signe*, Le Livre de Poche, Paris, 1989  
 Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949  
 Eliade, Mircea, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1952, (renouvelé, en 1980)  
 Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965  
 Eliade, Mircea, *Fragment d'un Journal*, tome I, Gallimard, Paris, 1973,  
 Guenon, René, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Gallimard, Paris, 1962  
 Jung, Carl, Gustav, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Georg, Genève, 1953  
 Jung, Carl, Gustav, *Opere complete*, tome XIV, Editions Trei, Bucarest, 2005  
 Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie de la langue*, Payot, Paris, 1968  
 Otto, Rudolf, *Le sacré*, Payot, Paris, 1949  
 de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1974  
 Todorov, Tzvetan, *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977  
 Todorov, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Seuil, Paris, 1978

<sup>16</sup> Jean Borella, *La crise du symbolisme religieux*, l'Âge d'Homme, Lausanne, 1990

## THE RUSSIAN ORTHODOX CHURCH FROM TSAR NICHOLAS II TO THE BOLSHEVIK REGIME

Claudiu Cotan

Senior Lecturer, PhD., „Ovidius” University of Constanța

*Abstract: The success of the Bolshevik revolution was due not only to the deep crisis that was prevailing in the Russian society, to the many defeats the tsarist Army suffered, but also to the turmoil the Orthodox Church had been passing through for several decades. A breach had been felt inside the Church between episcopate and the clergy of the parishes, as well as between clergy and the ordinary faithful. Many Russian intellectuals passed through a true crisis of religious identity, having been attracted by atheism and Marxism. Can we blame the Orthodox Church for the success of communism in Russia? I try to explain in this study the lack of reaction of the Orthodox Church when faced with the spreading of the communist ideology in the Russian society and Army.*

*Keyword: church, revolution, army, Bolshevism, crisis, atheism*

După reforma religioasă impusă de țarul Petru cel Mare, Biserica Ortodoxă a intrat într-o perioadă de continuă marginalizare în societatea rusă. Până la sfârșitul secolului al XVIII-lea majoritatea populației avea acces doar la sistemul de învățământul al Bisericii Ortodoxe influențat de latinismul Contrareformeii promovată de iezuiți și însușită de mulți preoți ucrainieni. În secolul următor s-a dezvoltat treptat un învățământul laic mult mai modern și menit să răspundă mai bine noilor cerințe ale societății. S-a cultivat treptat o ruptură între învățământul confesional și cel laic. Rusia era singura țară europeană în care universitățile nu aveau facultăți de teologie. Între elita culturală și clerul ortodox s-a instaurat treptat o ruptură care s-a adâncit permanent. Seminariile teologice care ofereau o educație mai bună au fost într-o permanentă criză din cauza lipsei fondurilor, a clădirilor adecvate, a manualelor și bibliotecilor. Cu toate reformele întreprinse pentru îmbunătățirea situației învățământului confesional s-a păstrat un decalaj cultural clar între preoți și credincioșii care s-au îndreptat spre învățământul laic modern, unde au dobândit o educație mult mai bună. Acest fenomen a fost vizibil în momentul în care mitropolitul Filaret a propus traducerea Bibliei în limba rusă modernă, acțiune criticată dur de mitropolitul Serafim de Sankt-Petersburg, care vedea în acest gest provocarea unei emancipări a credincioșilor, care ar fi interpretat textele scripturistice după mintea lor. Biblia a fost publicată în limba rusă în 1876, după ce mai întâi apăruse în traducere *Capitalul* lui Marx. Traducerea Bibliei a fost primită cu multă bucurie de credincioși și editată în peste un milion de exemplare<sup>1</sup>.

Situația religioasă era tot mai complicată odată cu apariția sectelor religioase și cu intensificarea activității staroverilor care au ajuns să fie tot mult apreciați de ortodocși care îi vedeau ca adevărații păstrători ai credinței. Sihăstria Optina, cu renumiții săi duhovnici educați în tradiția starețului Paisie Velicickovski de la Mănăstirea Neamț, a fost cercetată de marii intelectuali

<sup>1</sup> Geoffrey Hosking, *Rusia popor și imperiu 1552-1917*, trad. de Dana Crăciun, Hortensia Pârlog și Maria Teleagă, Edit. Polirom, Iași, 2001, pp. 168-170.

ruși și de scriitorii Gogol, Dostoievski și chiar de Lev Tolstoi, care în ultima sa criză spirituală din 1910 a murit în drum spre duhovnicul Ambrozie. Tolstoi își formase un sistem teologic propriu bazat pe exegeza Evangheliei așa cum o înțelesese el, mergând până la negarea miracolului și dumnezeirii lui Hristos, fugind de practica și teologia oficială a Bisericii pe care ajunsese să le deteste. Dostoievski era în schimb îmbibat de un creștinism hristocentric, profetind în scrierile sale violențele din timpul viitoarelor revoluții rusești.

În universitățile din Rusia circulau idei antireligioase și antibisericești care afectau Biserica Ortodoxă percepută ca unealtă docilă a statului, pe care mulți intelectuali care și-au pierdut credința au abandonat-o. În momentul canonizării Sfântului Serafim de Sarov, din 1903, organizată în grabă de familia țaristă fără a cere aprobarea Sfântului Sinod, s-a observat prăpastia care separa aristocrația de masa credincioșilor, discrepanțele profunde care afectau societatea rusă.

Înainte de anul 1905, credința ortodoxă era religia oficială, celelalte religii fiind admise pentru minoritățile etnice. În școlile de stat, religia ortodoxă se constituia în disciplină de studiu pentru toți copiii ortodocși și pentru toți copiii proveniți din familiile mixte, în care unul dintre părinți era ortodox. Totuși, autonomia Bisericii față de stat a crescut, dar în același timp a ajuns la izolare și la slăbirea legăturilor sale cu masa credincioșilor. Situația din Rusia era bine ilustrată într-o scrisoare pe care Lev Tolstoi a adresat-o țarului Nicolae în 1902, prevestind revoluția ce se apropia. Războiul ruso-japonez din 1904-1905, soldat cu înfrângerea armatelor țariste, numeroasele greve muncitorești și răscoalele țăranilor au zguduit societatea rusă. De altfel, frământările din Rusia au continuat până la izbucnirea războiului care a prăbușit marelui imperiu țarist și a oferit victoria revoluției bolșevice din 1917.

Revolta din 22 ianuarie 1905, cunoscută sub denumirea de *Duminica Sângeroasă*, l-a avut în fruntea ei pe preotul ortodox G. A. Gapon (1870-1906), conducătorul marșului muncitorilor din Sankt-Petersburg, care se îndrepta spre Palatul de Iarnă pentru a cere țarului un trai mai bun. Intervenția sângeroasă a Armatei a adus grave prejudicii imaginii țarului care până atunci fusese perceput de oamenii simpli ca fiind un protector al săracilor și al unității Rusiei. Bolșevicii nu au avut niciun rol în timpul acestor evenimente, pe care însă le-au folosit în ulterioara lor propagandă<sup>2</sup>. Aceste mișcări sociale au obligat autoritățile țariste să accepte o serie de schimbări politice și să promoveze și unele transformări în sfera vieții religioase. La 17 aprilie 1905, țarul Nicolae al II-lea a acceptat *Actul de toleranță* prin care s-a acordat libertate religioasă tuturor cetățenilor Rusiei, chiar și dreptul ortodocșilor de a trece la orice confesiune, cu toate că nu a existat o legislație pentru aplicarea acestui document. Biserica Ortodoxă Rusă, dominată de un centralism excesiv exercitat de cler cu excluderea aproape totală a laicilor din viața bisericească, a ajuns să fie criticată treptat de teologi și oamenii de cultură, care o vedeau ca fiind incapabilă să se adapteze dinamicii societății.

În urma memoriilor clerului, dar mai cu seamă datorită criticilor mitropolitului Antonie Vadkovskij al Petersburgului (1846-1912), țarul a aprobat la 27 decembrie 1905, convocarea unui sobor care să promoveze reforme în Biserica Ortodoxă. Discuțiile s-au purtat pe tema înnoirii instituțiilor Bisericii la nivel de episcopii, parohii, școli teologice și cler. Problema cea mai dezbătută a fost cea a compoziției viitorului sobor, locul și rolul laicilor și preoților în funcționarea lui<sup>3</sup>. În cele din urmă s-a ajuns la o soluție de compromis prin care și preoții și laicii aveau drept de vot, dar episcopii beneficiau și de dreptul de veto asupra deciziilor adunării. Principala propunere a soborului a fost restaurarea patriarhatului. Deciziile acestui sobor au fost comunicate

<sup>2</sup> Michael Lynch, *Reacțiune și revoluție: Rusia 1881-1924*, trad. Emilia Stere, Ed. All, București, 2000, pp. 54-55.

<sup>3</sup> Ioan I. Ică jr., „Perspective comparate asupra reformei Bisericii în Europa secolului XX”, în *Revista Română de studii teologice și religioase*, I, 1-2, Cluj, 2007, pp. 63-64.

țarului care l-a ratificat în aprilie 1907. Totuși, în 1912 s-a înființat un Comitet consultativ de pregătire a Soboru-lui ale cărei lucrări ce s-au desfășurat în perioada 1912-1916 au fost adunate în cinci volume și publicate.

Corupția care domina societatea rusă afecta și Biserica Ortodoxă, determinând pe unii dintre ortodocși să se îndrepte către rascolnici-staroveri, care de acum au fost recunoscuți ca „vechi credincioși” și acceptați în societate. Mai mult, toleranța religioasă a facilitat unor credinși ortodocși și posibilitatea de a îmbrățișa catolicismul, protestantismul sau chiar de a trece la mahomedanism. Intelectualitatea rusă a ajuns însă să fie dominată de un indiferentism religios și chiar de ateism.

Puterea politică dobândise o influență periculoasă asupra Bisericii. De aceea, atunci când mitropolitul Vladimir de Petrograd i s-a opus lui Rasputin, călugărul care ajunsese să controleze prin mistica sa familia imperială, a fost sancționat de către țar cu transferul la Kiev. Biserica Ortodoxă Rusă a avut foarte mult de suferit în perioada activității oberprocurorului C. P. Pobiedonoșev (1880-1905), când statul rus a ajuns să se amestece cu o deosebită brutalitate în viața bisericească.

Mișcările socialiste din secolul al XIX-lea erau neînsemnate, dar cooptau atenția unora dintre preoții ortodocși, care le considerau benefice societății rusești și chiar binecuvântau astfel de manifestații. Unii dintre ierarhi, precum episcopul Ambrozie de Kiev, s-au opus mișcărilor socialiste pe care le considerau adevărate pericole pentru Biserică. Ideile socialiste și-au găsit rezonanță și în gândirea unor teologi. Chiar Bulgakov susținea că adevărul creștinism duce imperios la socialism. Apare în vremea acestor frământări politice conceptul de *socialism creștin*, tip de socialism pe care încearcă să-l fundamenteze Partidul Social Creștin, înființat la Moscova în 1906. La congresul înființării acestui partid au participat 45 de persoane, dintre care opt erau preoți ortodocși. Acest partid a reușit să activeze mai mulți ani și să supraviețuiască și în primii ani de după 1917<sup>4</sup>. Literatura socialistă s-a răspândit în aproape toate statele europene. Unii teologi au încercat fundamentarea ideologiei socialismului pe autoritatea Evangheliei și chiar și-au gândit înlocuirii creștinismului cu socialismul ca noua religie. Ca urmare a unor asemenea atitudini, un Congres ortodox pentru misiune creștină ținut la Kiev în 1908 a hotărât luarea unor măsuri împotriva socialismului.

În noua situație Sfântul Sinod a intervenit pe lângă țar și a cerut reînființarea patriarhatului, dar s-a lovit de refuzul țarului Nicolae al II-lea, care îl percepea pe viitorul cap al Bisericii Ortodoxe ca fiindu-i concurent și chiar rival. Conștient de schimbările produse în societatea rusă, Sinodul a acceptat înființarea în fiecare parohie a unui „consiliu bisericesc-parohial”, din care făceau parte 12 laici conduși de preotul paroh. În seminariile teologice s-au introdus spre studiu limbile populațiilor locale, dar și un număr mai mare de discipline laice. Cu toate acestea, structura conservatoare a statului țarist, dar și cea a Bisericii Ortodoxe, au blocat reformele. Drept urmare, în 1906, Consiliul de Miniștri a interzis funcționarilor publici, deci și clerului ortodox, de a face parte din partidele politice sau din asociații cu caracter politic. Treptat s-au luat măsuri pentru împiedicarea trecerii ortodocșilor la alte culte, iar ideea convocării unui „Sobor” care să discute problemele bisericești nu s-a mai concretizat.

Mai mulți episcopi și preoți au făcut parte din cele „patru Dume imperiale”, unii fiind foarte activi votând o serie de legi retrograde ce urmăreau reintroducerea vechiului regim absolutist. În Biserica Ortodoxă puterea episcopilor era totalitară, hotărând soarta preoților care cereau adoptarea unor reforme. Preoții adepți ai reformelor bisericești au fost înlăturați sau mutați în alte parohii de unde au fost caterisiți mai târziu. Oberprocurorul N. P. Raev, cel chemat să vegheze la

<sup>4</sup> Stanciu P. Cristian, *Biserica față de propaganda socialistă*, București, 1921, p. 25.



aplicarea reformelor bisericești, era lipsit de inițiativă, iar Sinodul a ajuns să fie controlat de arhiepiscopul Arsenie Stadnițki și de protopopul Șavelski în interesul lor și al celor apropiați.

Izbucnirea războiului a obligat Rusia să-și se mobilizeze Armata în sprijinul Serbiei atacată de Austro-Ungaria. Statele ortodoxe au intrat în război de partea Antantei, cu excepția Bulgariei, atrasă în sfera politicii Puterilor Centrale. Situația Rusiei în timpul Primului Război Mondial a fost agravată de erorile guvernării autocrate. Țarul Nicolae al II-lea a preluat conducerea unei armate ai cărei ofițeri erau avansați în posturile de comandă pe baza originii nobiliare și nu a cunoștințelor tactice și militare. La Petersburg, treburile imperiului erau în grija împărătesei Alexandra, aflată sub influența lui Rasputin, fapt care a afectat imaginea familiei imperiale. În decembrie 1916, un grup de nobili l-au asasinat pe Rasputin în speranța că Romanovii vor aduce schimbări în modul de conducere al unui popor tot mai neîncrezător în sistemul politic țarist. În martie 1917 revoluția a înlocuit autocrația țaristă cu o guvernare care a avut o slabă adeziune din partea populației. La rândul său, în dorința de a elimina Rusia de pe frontul din est, Germania a susținut propaganda bolșevică și l-a ajutat Lenin, aflat în exil, să revină în Rusia. Acțiunea serviciilor secrete germane a contribuit major la prăbușirea Imperiului țarist. Continuarea războiului cu mari pierderi, dar mai ales propaganda bolșevică răspândită printre soldați, a declanșat o nouă revoluție în toamna anului 1917. Victoria bolșevicilor a schimbat și politica Rusiei față de război. Bolșevicii promisese încetarea războiului, iar în toamna anului 1917 au început demersurile pentru încheierea armistițiului. Semnarea, la 3 martie 1918, a Tratatului de la Brest-Litovsk a însemnat pentru Rusia o înfrângere dureroasă.

În perioada anilor 1915-1918, Biserica Ortodoxă Rusă s-a preocupat de reglementarea vieții sale interne afectată de dezastrelor produse de război. Revoluția din martie 1917 a înlăturat regimului țarist, dar totodată a eliberat Biserica Ortodoxă de sub controlul statului. Pentru întărirea autonomiei bisericești s-au întrunit adunări compuse din clerici și laici în toate marile orașe, cu dorința de a adopta reforme care să dinamizeze viața duhovnicească a credincioșilor<sup>5</sup>. Soborul Bisericii Rusiei s-a întrunit în 15/28 august 1917, fiind alcătuit din 564 de membrii, clerici și mireni. Problemele discutate în acest sobor au fost numeroase, iar pentru eficientizarea discuțiilor s-au constituit 22 de comisii. Hotărârea cea mai importantă a fost restabilirea patriarhatului și acceptarea unei noi constituții bisericești, alcătuită pe principii democratice, cu participarea laicilor în administrația bisericească. Cuvântările pline de elan ale unor mari teologi precum arhimandritul Ilarion Troițki sau Serghei Bulgakov, care s-au pronunțat în favoarea reînființării patriarhatului i-au determinat pe membrii Soborului să treacă la alegerea primului patriarh de după Petru cel Mare. Într-o atmosferă de teroare răspândită de Revoluția bolșevică a avut loc ceremonia de întronizare a patriarhului Tihon (1865-1925) în biserica Uspenski din Kremlin<sup>6</sup>. Episcopii adunați în Sobor au adresat o scrisoare soldaților ruși pe care i-au chemat să lupte pentru țară și împotriva celor care și-au trădat poporul și cereau încetarea războiului: *Înlăuntrul țării dărăpănare, pe front trădare. Întregi regimente abătute de tâlcuirile viclene ale trădătorilor și spionilor și amăgite de răutatea dușmanului părăsesc pozițiile, aruncă armele, trădează pe tovarăși, predau orașe, dăruiesc inamicului pradă colosală și făuresc rușinoase silinicii asupra locuitorilor pașnici. Între soldați sunt mulți care râd de lege, își bat joc de bravură, omoară pe conducători, se înfrățesc cu inimicii și, în același timp, împușcă în spate pe eroii care merg la luptă. Lucru ne mai auzit în Rusia, dar care acum se petrece: armatele noastre care*

<sup>5</sup> Ioan I. Ică jr., „Perspective comparate asupra reformei Bisericii în Europa secolului XX”, în INTER, *Revistă română de studii teologice și religioase*, anul I, nr. 1-2, Cluj-Napoca-Sibiu, Craiova-București-Chișinău, 2007, pp. 66-67.

<sup>6</sup> Alexander Schmemmann, „Patriarch Tikhon 1865-1925”, în *St. Vladimir's Theological Quarterly*, vol. 19, number 1- 1975, p. 3-6.

*uimeau lumea cu vitejia lor, actualmente sunt jucărie pentru inamic și groază pentru rezervele noastre. Spionii nemți și năimiții și trădătorii noștri au răpit din armată spiritul și inima. ... Dușmanul e la ușă. El se cațără de criptele sfinte de la Kiev și de capitala de la nord. Rusia cea mare e la malul pieirei. Patria vă cheamă: Salvați-o! Uitați certele și socotelele de partide, iertați ofensele ca frați, ca fii ai aceleași mame, întindeți-vă unul altuia mâinile iertătoare. Contopiți-vă într-o singură familie, prin dragostea puternică către Patrie, gata la orice jertfă spre mântuirea ei întru numele lui Hristos. Către Dumnezeu, la rugăciune, la pocăință, la muncă, la dragoste frățească și iertare, toți jertfă<sup>7</sup>. În acest timp revoluția bolșevică zguduia întreaga Rusie, iar acțiunile comuniștilor făceau numeroase victime în marile orașe rusești<sup>8</sup>.*

Autoritățile bolșevice care au preluat puterea politică au decretat libertatea religioasă pentru toate religiile de pe teritoriile rusești. Totodată, a fost oferită și libertate mișcărilor anticlericale care atacau fără nici o considerație Biserica Ortodoxă. Bisericii i s-a luat dreptul de proprietate, locașurile bisericești au ajuns în proprietatea comunităților locale, a fost eliminat învățământul religios din școlile de stat, icoanele au fost scoase din instituțiile statului, sfintele moaște au fost transportate la muzee, școlile teologice au fost închise, iar predica interzisă<sup>9</sup>. S-a trecut la confiscarea averilor bisericești, care au devenit proprietatea poporului.

Congresul General al Sovietelor din 10 iulie 1918 a provocat Bisericii numeroase probleme, iar Constituția adoptată preciza că preoții și călugării nu mai erau socotiți membri ai comunității. Clericilor li s-a interzis dreptul de a alege și de a fi aleși în soviete sau de a fi profesori în școlile de stat. Nimeni nu putea invoca principii religioase pentru a refuza îndeplinirea îndatoririlor cetățenești. *Decretul de despărțire a Bisericii de Stat* din 20 ianuarie/2 februarie 1918, stabilea și viitoarea organizare a Bisericii. Actele de stare civilă treceau în seama statului, iar Bisericii i se interzicea exercitarea oricărui rol în societatea rusesască.

Amenințarea bolșevismului și schimbările politice ce se anunțau nu au fost percepute de preoții ortodocși din parohii sau de preoții militari din Armata țaristă intrată într-un proces rapid de bolșevizare. În Rusia țaristă clerul militar ortodox s-a bucurat de o bună organizare prin implicarea protopopului Gheorghe Șavelski, președintele congresului clerului militar ținut iunie 1914, la Sankt-Petersburg. În cadrul acestei importante întruniri s-au discutat problemele pe care capelanii ortodocși le întâmpinau în activitatea lor și au stabilit o listă cu îndatoririle ce le reveneau în timp de război. În Armata și Marina țaristă se găseau peste 5000 de capelani. De la declanșarea războiului, Biserica Ortodoxă Rusă a avut un rol activ în sprijinirea Armatei țariste. La 20 iulie 1914, Sfântul Sinod a făcut apel ca mănăstirile, bisericile și credincioșii să vină în ajutorul celor răniți și să înființeze spitale militare. În aceeași zi, episcopii ortodocși au cerut ca în parohii să fie organizate acțiuni pentru ajutorarea familiilor celor trimiși pe front. În august 1914 au apărut primele infirmerii militare înființate cu fonduri donate de Sfântul Sinod, de școlile teologice și de mănăstiri. În timpul războiului au fost decorați 1072 de preoți, 30 au decedat, 400 au fost răniți, iar peste 100 au fost luați prizonieri, slujind apoi în diferite lagăre de prizonieri din Austria și Germania.

În decembrie 1916, protopopul Gheorghe Șavelski a prezentat un memorandum în care a cerut impunerea unor măsuri speciale pentru întărirea spirituală a soldaților, în special a celor din rezerva Armatei. La începutul anului 1917 acesta a organizat un congres al preoților militari cu scopul îmbunătățirii activității acestora devenită tot mai dificilă. Revoluția bolșevică a demonstrat însă slaba legătură dintre soldați și capelanii ortodocși. Ideologia comunistă a subminat activitatea

<sup>7</sup> Arhiva Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Dosarul nr. 81/Războiul 1916-1918, vol. VII.

<sup>8</sup> Alexander Schmemmann, „Patriarch Tikhon 1865-1925”, pp. 6.

<sup>9</sup> A. Kury, „Situția actuală a Bisericilor Ortodoxe de Răsărit”, trad. de N. Terchilă, în *Revista teologică*, nr.10-11, 1925, p. 333.

preoților militari și a distrus spiritul combativ al Armatei țariste, fără ca preoții militari să observe gravitatea acestui fenomen și să ia măsurile cuvenite<sup>10</sup>.

Suferințele la care au fost supuși clericii ruși în timpul revoluției bolșevice au devenit tot mai brutale și mulți episcopi și preoți au căzut victime terorii. În fața acestei situații s-a ridicat cu hotărâre patriarhul Tihon, care la 25 octombrie 1918, a publicat un protest împotriva atrocităților săvârșite de boșevici împotriva clerului ortodox. Acest document constituie un adevărat rechizitoriu la adresa guvernării brutale bolșevice.

În urma Păcii de la Brest-Litovsk, Rusia a fost nevoită să accepte condițiile impuse, pierzând din teritoriul său Ucraina și Țările Baltice. Această pace pune în pericol frontul de vest, unde Franța și Marea Britanie duceau un război foarte greu. Ieșirea Rusiei din război însemna și imposibilitatea României de a mai continua lupta. Franța, Marea Britanie și Japonia au susținut militar și financiar pe partizanii țarismului în dorința de a distruge sovietele și de a redeschide frontul din est. Unități militare englezești au debarcat la Arhanghelsk și Murmansk, la Vladivostok au sosit regimente japoneze, iar un corp expediționar francez a debarcat la Odessa și în Transcaucazia. Armata Roșie, organizată de Troțki, a reușit să înfrângă treptat aceste trupe. Cu toate reușitele militare obținute în luptele cu bolșevicii, soldații amiralului țarist Kolceak au fost înfrânți, iar Judenici a fost obligat să se retragă în Estonia, iar Wrangel în Turcia. S-au retras din fața ofensivei comuniste și cei 2000 de preoți din trupele lui Kolceak, cei 1000 de preoți din unitățile militare conduse de Denikin și alți 500 de clerici din preajma lui Vranghel. După înfrângere, mulți dintre aceștia au emigrat<sup>11</sup>. Astfel, pentru prima dată în Europa s-a format un stat comunist care vedea în credința religioasă un dușman al propriei ideologii atee.

Starea sufletească a soldaților ruși, afectați puternic de propaganda bolșevică a fost evidențiată și într-o serie de rapoarte ale preoților militari. În Rusia, majoritatea ortodocșilor participau la slujbele religioase, iar Biserica Ortodoxă Rusă i-a încurajat să participe la război alături de țar. Dar, odată cu rapida creșterea a atașamentului față de persoana țarului, au apărut și manifestările anti-războinice. Deznădăjduiți de anii de război, soldații ruși au fost convertiți ușor de ideologia bolșevică și de ideea încetării războiului. Astfel, au fost recrutați cu ușurință de Armata Roșie, mai cu seamă că majoritatea soldaților ruși proveneau din rândul țăranilor, clasă socială încă oprimată.

Abdicarea țarului Nicolae al II-lea a accelerat mișcarea de independență din Ucraina, unde a luat ființă Rada ucraineană, care a proclamat autonomia. La Kiev vocile unor clerici ucrainieni cereau ca Biserica Ortodoxă Ucrainiană să se separe de Moscova. În octombrie 1917 a luat ființă Rada bisericească alcătuită din clerici și mireni ucrainieni. Mitropolitul Vladimir de Kiev se găsea în acea perioadă la Moscova unde, din luna august, erau deschise lucrările Marelui Sobor. În timpul acestui Sobor a fost discutată și situația Bisericii Ortodoxe din Ucraina, unde urma să fie trimisă o delegație a Sfântului Sinod care să discute cu Rada ucrainiană. Rada bisericească a hotărât susținerea autocefaliei, dar un sinod întrunit în ianuarie 1918, la care au participat și reprezentanții Patriarhiei Moscovei, sub președenția mitropolitului Vladimir, a hotărât păstrarea legăturilor bisericești cu Patriarhia Moscovei și acceptarea traducerii în limba ucraineană a textelor liturgice. Situația din Ucraina s-a complicat când forțele militare bolșevice au reușit să preia conducerea în Kiev, unde la 26 ianuarie 1918, l-au împușcat pe mitropolitul Vladimir. O întrunire a aceluiași sinod din iunie 1918 a proclamat autonomia Bisericii Ortodoxe din Ucraina. În fruntea Radei ucrainene a ajuns Pavel Skoropaski, înlocuit apoi cu Simeon Petliura, care i-a susținut pe

<sup>10</sup> Mihail Vitalievici Șkarovskii, „Biserica Ortodoxă Rusă în secolul XX”, în *Biserica Ortodoxă din Europa de Est în secolul XX*, coord. Christine Chaillot, Edit. Humanitas, București, 2011, pp. 386-400.

<sup>11</sup> Mihail Vitalievici Șkarovski, „Biserica Ortodoxă Rusă în secolul al XX-lea”, p. 407.

autocefaliști. După cucerirea Kievului de către armatele bolșevice au plecat în exil o serie de ierarhi și preoți ortodocși. Din Rusia au emigrat și majoritatea teologi care au revitalizat gândirea teologică din Occident.

La 20 noiembrie 1920, patriarhul Tihon a emis o *Enciclică* prin care se permitea grupurilor de eparhii locale să formeze împreună autocefalii în cazul în care contactul cu Patriarhia devenea imposibil. Un astfel de organism a fost *Administrația temporară bisericească pentru sudul Rusiei*, formată din soborul inter-provincial de la Stavropol din mai 1919 și asistat de toți foștii deputați locali. Retragera lui Wrangel a determinat și emigrarea ierarhilor ruși la Constantinopol, iar din capitala Turciei la Karlovitz în Serbia, unde în 1921 au fost primiți de patriarhul Dimitrie al Bisericii Ortodoxe Sârbe. În anul următor, administrația bisericească din Karlovitz, s-a denumit *Sinodul episcopal al Bisericii Ortodoxe Ruse din străinătate*.

Un capitol important în istoria Bisericii Ortodoxe Ruse îl ocupă activitatea ortodocșilor ruși din emigrație. Biserica Ortodoxă Rusă de la Karlovitz era alcătuită în special din acei membri ai clerului care serviseră direct în Armata rușilor albi ca preoți militari sau care își demonstraseră public simpatia pentru regimul țarist. Emigrația rusă îl critica pe patriarhul Tihon pentru refuzul său de a binecuvânta acțiunile militare anti-bolșevice. Mare parte din comportamentul viitor al așa numitului „Sinod de la Karlovitz” poate fi explicat prin această ostilitate a episcopilor față de cei care nu le-au împărtășit aceleași opinii politice și nu au aderat la acțiunile lor antibolșevice. Biserica Ortodoxă Rusă de la Karlovitz era alcătuită în special din acei membri ai clerului care serviseră în calitate de combatanți în *regimentele lui Iisus* sau din admiratori ai țarismului. Printre aceștia se număra episcopul Veniamin, capelanul șef al forțelor Wrangel în Crimeea. Mitropolitul Antonie Khrapovitsky, care obținuse cel mai mare număr de voturi pentru funcția de patriarh la Marele Sobor din 1917, a devenit conducător al „Sinodului de la Karlovitz”. Printre episcopii refugiați se afla și mitropolitul Platon Rozhdestvenski de Odesa, arhiepiscopul Evloghie Georgievsky de Volynia și episcopul Veniamin Fedechenkov, aceștia urmând să joace un rol crucial în activitatea Bisericii Ortodoxe Ruse din emigrație.

Câțiva dintre ierarhii ruși, în refugiul lor către Constantinopol, au trecut și prin Iași, unde au fost primiți de mitropolitul Pimen al Moldovei și Sucevei, care le-a prezentat situația bisericească din Basarabia și relațiile cu Patriarhia Mosovei. Într-un document păstrat în Arhiva Mitropoliei Moldovei și Bucovinei este prezentat acest moment în care s-a încercat și conturarea cauzelor care au dus la victoria comunismului în Rusia: „A doua zi a sosit din Galați unde fusese refugiat, arhiepiscopul Alexie Dorodnițen (ucrainian) care a fost primit cu aceeași bunăvoință de Î. P. S. Mitropolit al Moldovei ca și ceilalți ierarhi ruși. De aici arhiepiscopul a plecat spre Galați, ca împreună cu ceilalți tovarăși să urmeze călătoria.

*De notat este o declarație a P. S. Arhiepiscop Alexie, în urma întrebării făcută de Î. P. S. Mitropolit Pimen și anume Î. P. S. Mitropolit Pimen a pus arhiepiscopului această întrebare: cum se explică faptul că poporul rus așa de credincios pravoslavnic, până la bigotism, într-un moment să se schimbe și să devină așa de crud și lipsit de bunătatea și blândețea creștinului?*

*P. S. Arhiepiscop a răspuns: Se vede că educația sufletească a norodului nostru rusesc a fost superficială, căci noi nu ne-am ocupat cu toată stăruința de educația lui, ci am căutat să plăcem mai mult stăpânirii lumești, urmărind bunuri pământești și decorații, iar nu educația creștină. Iată ce vă pot răspunde la întrebarea ce mi-o puneți”<sup>12</sup>.*

Ideea înființării unei administrații bisericești pentru diaspora rusă a aparținut episcopului Veniamin Fedchemkov. În decembrie 1920 el a condus o delegație la mitropolitul Antonie, pe care l-a rugat să ceară permisiunea Patriarhiei Ecumenice să organizeze o administrație bisericească

<sup>12</sup> Arhiva Sfântului Sinod, Dosar nr. 143/1916-1923, f. 86 f. v.; f. 87 f. v.

pentru diaspora rusească. Patriarhia Ecumenică a răspuns petiției printr-un *Tomos* care aproba organizarea unei *Administrații temporare a Bisericii Ortodoxe Ruse în străinătate* sub jurisdicția Patriarhiei Ecumenice. Gestul Patriarhiei Ecumenice, fără o eliberare canonică din partea Patriarhiei Moscovei nu era legal din punct de vedere bisericesc, iar patriarhul Tihon în corespondența sa cu Constantinopolul a precizat acest fapt<sup>13</sup>.

În 1921 *Administrația Bisericii Ortodoxe Ruse din afara Rusiei* și-a stabilit sediul la Karlovitz, unitatea ei fiind curând pusă la încercare. Conflictul din 1926 care a dus la divizarea Bisericii din emigrație a fost cauzat de ultimatumul adresat mitropolitului Evloghie și lui Platon de a recunoaște Sinodul de la Karlovitz ca cea mai înaltă autoritate bisericească din emigrație. Aceștia au refuzat argumentând că erau numiți de patriarhul Moscovei, iar Karlovitzul nu avea nici o autoritate asupra lor. În plus ei erau singurii episcopi din emigrație cu numiri canonice valide. În anul următor Sinodul de la Karlovitz a întrerupt comuniunea cu Patriarhia Moscovei, unde mitropolitul Serghie Stragorodsky, locțiitor de patriarh după moartea lui Tihon, a declarat „loialitate” statului bolșevic. La rândul său mitropolitului Evloghie, care încercase să păstreze legătura canonică cu Moscova, în 1927 a hotărât să treacă sub jurisdicția Patriarhiei Ecumenice.

Sub teroarea comunistă și la presiunea lui Lenin, marii teologi ruși au început să ia drumul exilului. Până în anul 1850 teologia rusă fusese tributară influențelor apusene catolice și protestante diminuate de teologii Macarie Bulgakov, Silvestru de Canev și N. Malinovski. Teologia rusă a devenit originală prin mitropolitul Filaret Drosdov al Moscovei (†1867) și prin marele ascet Teofan Затворник (†1894), editorul *Filocaliei* în limba rusă. Cel mai original teolog rus din secolul al XIX-lea a fost însă Aleksei Homiakov (†1860). Au existat însă clerici și teologi ruși care au îmbrățișat marxismul, iar alții precum Serghei Bulgakov au revenit în Biserică după o intense activitate marxistă. Unii dintre părinții Renașterii religioase ruse aflați în exil au fost invitați să predea în centrele universitare din Belgrad, Sofia, Praga și Varșovia. Parisul a devenit însă adevăratul centru al teologiei universitare ruse<sup>14</sup>. Aici au activat câteva decenii cei mai mari teologi ruși care au realizat unele dintre cunoscutele lucrări teologice care sunt până astăzi opere de referință în teologia răsăriteană. O parte dintre teologii ruși din emigrație, precum Bulgakov, Berdiaev, N. Lossky și George Florovsky au intrat sub jurisdicția mitropolitului Evloghie. Un al treilea grup de parohii rusești din diaspora au rămas sub jurisdicția Patriarhiei Moscovei, printre aceștia fiind teologul Vladimir Lossky<sup>15</sup>. O parte dintre teologii ruși din diaspora au format grupul euroasiatic care se opunea occidentalizării teologiei ortodoxe ruse și încurajau o revenire la propriile sale rădăcini, considerând instaurarea comunismului ca fiind un moment benefic acestui proces prin izolarea în care intra Rusia. În volumul teologic *Rusia și latinitatea*, publicat în 1923, teologii euroasiatici considerau convertirea la catolicism ca fiind mai rău mai mare decât a fi ucis în Rusia comunistă. Convertirea aducea moarte sufletului, pe când comuniștii omorau doar trupul<sup>16</sup>.

Întrucât metoda de anihilare a religiei prin desființarea totală a bazei sale spirituale și materiale eșuase, Lenin a recurs la o metodă nouă: neutralitatea înțelegătoare față de grupurile religioase minoritare și atacarea directă a Bisericii Ortodoxe. Propaganda sovietică pretindea că atacul guvernului la adresa Bisericii Ortodoxe nu era o persecuție religioasă, ci o luptă împotriva moștenirii reacționare a trecutului țarist. Rezoluțiile politice adoptate de Soborul de la Karlovitz

<sup>13</sup> Dmitry Pospelovsky, *The Orthodox Church in History of Russia*, St. Vladimir's Seminary Press, New York, 1998, p. 221.

<sup>14</sup> Paul L. Gavrilyuk, *George Florovsky și renașterea religioasă rusească*, trad. de Adela Lungu, Edit. Doxologia, Iași, 2014, p. 88.

<sup>15</sup> Paul L. Gavrilyuk, *George Florovsky și renașterea religioasă rusească*, pp. 101-103.

<sup>16</sup> Paul L. Gavrilyuk, *George Florovsky și renașterea religioasă rusească*, p. 124.



care atacau deschis politica antireligioasă dusă de bolșevici, erau folosite de propaganda comunistă care considera diaspora ortodoxă rusă ca susținătoare a țarismului.

Pentru a demonstra că Biserica Ortodoxă era persecutată pentru motive nereligioase, sovieticii aveau nevoie de o altă Biserică Ortodoxă care să fie puternic pro-sovietică. Astfel, liderii bolșevici au hotărât în mai 1921 formarea „Bisericii vii”. Campania înființării acesteia a fost sincronizată cu arestarea patriarhului Tihon sub pretextul că s-ar fi opus campaniei de confiscare a tezaurilor bisericești care urmau să fie folosite pentru a feri populația din zona Volgăi de foamete. De fapt, patriarhul a fost primul care a apelat la ajutorul liderilor religioși din Europa și la cel al propriilor săi clerici și credincioși, în august 1921, pentru ajutorarea celor săraci. La ordinul său s-a creat un fond bisericesc în acest scop, dar guvernul sovietic a ordonat patriarhului să vireze toate donațiile la *Fondul de stat pentru regiunile afectate de foamete* și să închidă fondul bisericesc separat<sup>17</sup>. Patriarhul s-a conformat și a apelat la clerici și la credincioși să doneze toate tezaurile Bisericii, cu excepția sfintelor vase folosite direct la Sfânta Liturghie. Din acest moment în presă bolșevică a început o campanie împotriva patriarhului și împotriva Bisericii, preoții fiind învinuiți de indiferență față de suferința umană.

La Moscova, E. I. Zhilin, membru în mișcarea muncitorească condusă de preotul Gapon, a format în iunie 1917 *Partid Muncitoresc Social Creștin*. Partidul s-a bucurat de patronajul patriarhului Tihon, care l-a numit pe preotul S. Kalinovski în funcția de capelan al acestei formațiuni politice. Un alt proeminent membru al partidului a fost N. D. Kuznețov, profesor de drept canonic și participant deosebit de activ la *Conferințele pre-conciliare* din anii 1906-1917 și în cadrul Soborului de la Moscova. Programul politic socialist al acestui partid era radical, cu excepția faptului că în locul principiului socialist al luptei de clasă, partidul predica armonia socială și se pronunța pentru încheierea războiului civil. În consecință, programul partidului era mai aproape de solidarism decât de marxism. În martie 1919, conducerea partidului a apelat la patriarh pentru a permite partidului să opereze în cadrul Bisericii, pentru a recruta clerici și pentru a distribui literatură politică în biserici. Administrația patriarhală a respins cererea, dar a adăugat că Biserica era favorabilă partidului, întrucât scopurile stabilite promovau „binele Sfintei Biserici Ortodoxe”. Apelând în numele partidului, Zhilkin și Kuznețov au reușit să obțină acordul comisarilor bolșevici pentru a deschide Kremlinul serviciilor religioase din cele trei zile de Paști ale anului 1919. Tot în numele partidului, Kuznețov a prezentat numeroase proteste guvernului sovietic împotriva persecuțiilor și atacurilor la adresa drepturilor credincioșilor. Îngăduința bolșevicilor a luat sfârșit în urma *Memorandumului* alcătuit de acest partid prin care a fost condamnat decretul din 23 ianuarie 1918, care separa Biserica de statul comunist.

În 1922 existau două atitudini în cadrul conducerii Partidului Comunist cu privire la Biserică, cea a lui Lenin și cea a lui Troțki. La început, Lenin a fost de acord cu distrugerea Bisericii dintr-o singură lovitură. Troțki a impus însă viziunea sa asupra controlului Bisericii pe care a hotărât să o divizeze folosindu-se de confiscarea bunurilor bisericești, de sprijinul oferit de cei favorabili confiscării și de persecuțiile lansate împotriva susținătorilor patriarhului Tihon. Conducerea sovietică căuta să-i sprijine activ pe „renovaționiști”, adică pe cei care doreau înființarea unei Biserici paralele, să le dea fonduri și să le creeze facilități pentru publicarea periodicelor și pentru organizarea de congrese și sinoade. În 1922 existau ierarhi și preoți care nu agreau politica patriarhului în privința tezaurilor bisericești, dar respectul lor față de canoane nu le permitea să acționeze împotriva sa. La 6 mai 1922, patriarhul Tihon a fost arestat și acuzat de instigare la vărsare de sânge, tocmai datorită ordinelor sale care reglementau ceea ce bisericile trebuiau să doneze pentru fondul de ajutorare și ce trebuiau să păstreze. Bolșevicii au trecut la

<sup>17</sup> Claudiu Cotan, *O istorie a Bisericilor Ortodoxe Slave*, Edit. Vasiliana '98, Iași, 2009, pp. 54-55.

formarea „Bisericii vii” ca unitate bisericească administrativă alternativă la Biserica Ortodoxă. Liderii „Bisericii vii” l-au vizitat în temniță pe Tihon în încercarea de a prelua controlul întregii Biserici Ortodoxe Ruse. Aceștia au emis o declarație în sensul că ei ar face parte din grupul provizoriu de guvernare a Bisericii auto-intitulat *Înalta Administrație Bisericească Temporară*. Mitropolitul Agafangel, ca locțiitor de patriarh, a condamnat declarația ca fiind o acțiune fără nici un fel de validitate bisericească. Acest lucru a înfuriat conducerea sovietică, care l-a arestat și l-a exilat în nord-estul arctic.

O atitudine similară față de renașterea bisericească a adoptat și mitropolitul Veniamin al Kievului, care l-a excomunicat pe Vvedenski conducătorul „Bisericii vii” și pe toți ceilalți rebeli renașterea bisericească din eparhia sa. Totuși arestarea lui Veniamin a fost dificilă datorită disponibilității sale de a coopera în problema confiscării tezaurilor. Mitropolitul a fost arestat, dar a refuzat să retracteze excomunicarea grupului Vvedebkii, chiar și atunci când a fost amenințat cu moartea. Împreună cu el au mai fost arestați și 12 dintre cei mai influenți preoți și laici din oraș. Imediat ce episcopul Aleksei de Petersburg a preluat administrația episcopală, după arestarea mitropolitului, i s-a comunicat de către autoritățile comuniste că Veniamin va fi executat dacă nu va fi ridicată excomunicarea lui Vvedenskii și a colaboratorilor săi. Aleksei a raportat situația Consiliului eparhial, care a hotărât salvarea vieții mitropolitului, drept pentru care a fost ridicată excomunicarea lui Vvedenski. Episcopul Aleksei a descoperit că mitropolitul fusese ucis în noaptea de 12/13 august 1922, nu departe de Leningrad.

În 1917 papa Benedict al XV-lea, ca urmare a căderii țarismului, a fondat la Roma Institutul papal oriental, care avea ca scop principal pregătirea misionarilor care urmau să activeze în Rusia. Activitatea misionară catolică a fost dinamizată de papa Pius al XI-lea, care a emis enciclica *Ecclesiam Dei*, care se adresa în special rușilor chemându-i să devină membrii ai Bisericii Catolice. Pentru aceasta a deschis în 1928, la Roma, o facultate în care urmau să fie pregătiți pe preoții greco-catolici care să activeze în comunitățile ucrainiene din Italia. Mai mult, Vaticanul a sprijinit „Biserica vie”, care a tulburat Biserica Ortodoxă Rusă în anii 1917-1946<sup>18</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

- Arhiva Sfântului Sinod, Dosar nr. 143/1916-1923, f. 86 f. v.; f. 87 f. v.  
 Arhiva Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Dosarul nr. 81/Războiul 1916-1918, vol. VII.  
 Cotan, Claudiu, *O istorie a Bisericilor Ortodoxe Slave*, Edit. Vasiliana '98, Iași, 2009.  
 Gavriluk, L. Paul, *George Florovsky și renașterea religioasă rusească*, trad. de Adela Lungu, Edit. Doxologia, Iași, 2014.  
 Hosking, Geoffrey, *Rusia popor și imperiu 1552-1917*, trad. de Dana Crăciun, Hortensia Pârlog și Maria Teleagă, Edit. Polirom, Iași, 2001.  
 Küry, A., „Situația actuală a Bisericilor Ortodoxe de Răsărit”, trad. de N. Terchilă, în *Revista teologică*, nr.10-11, 1925.  
 Lynch, Michael, *Reacțiune și revoluție: Rusia 1881-1924*, trad. Emilia Stere, Edit. All, București, 2000.

<sup>18</sup> Paul L. Gavriluk, *George Florovsky și renașterea religioasă rusească*, p. 127.

Ică, I. Ioan jr., „Perspective comparate asupra reformei Bisericii în Europa secolului XX”, în INTER, *Revistă română de studii teologice și religioase*, anul I, nr. 1-2, Cluj-Napoca-Sibiu, Craiova-București-Chișinău, 2007, pp. 59-87.

Pospelovsky, Dimitry, *The Orthodox Church in History of Russia*, St. Vladimir's Seminary Press, New York, 1998.

Schmemmann, Alexander, „Patriarch Tikhon 1865-1925”, în *St. Vladimir's Theological Quarterly*, vol. 19, number 1- 1975.

Stanciu, P. Cristian, *Biserica față de propaganda socialistă*, București, 1921.

Șkarovski, Mihail Vitalievici, „Biserica Ortodoxă Rusă în secolul XX”, în *Biserica Ortodoxă din Europa de Est în secolul XX*, coord. Christine Chaillot, Edit. Humanitas, București, 2011, pp. 386-400.

## THE MEDICAL LANGUAGE AND ITS DIFFICULTIES OF UNDERSTANDING AND RECEIVING BY FOREIGN STUDENTS

Cristina-Eugenia Burtea-Cioroianu

Senior Lecturer PhD, University of Craiova

*Abstract: The medical language, as a specialized language, supposes a good knowledge of Romanian by foreign students, in this case – of the domain specific terminology. This language has one of the most stable and uniform vocabularies, which ensures an important lexical equivalence, given the necessity of its exact understanding by foreign Romanian speakers. Most of the time the terms taken from English for various medical problems become rescuers in the attempt of explaining certain senses, for while teaching Romanian as a foreign language English is considered a transition language, being known by the majority of the students. The language specialist thus acquires an essential role having as purpose the facilitation of the access of those uninitiated both to the knowledge of Romanian and the medical terminology in the specialized sense in conformity with the norm.*

*Keywords: medical language, terminology, Romanian, sense, vocabulary*

### 1. Introduction

The medical terminology represents a vast and various ensemble of terms characterized by unicity and non-ambiguity, generally being mono-semantic, which essentially contributes to their unicity and to the meeting of the strictest condition, necessary to a scientific terminology. The medical language is strictly specialized even when it displays the tendency to break the enclosure of medicine by migrating to the common language through a larger usage in order to realize a non-ambiguous specialty communication with the major function of transmitting knowledge in a particular domain of professional activity. It is certain that the [specialized] medical language falls into the category of the “professional groups’ «languages»” (Coșeriu, 1998: 113-126).

The teaching of the specialized medical language to the foreign students stresses the lexical characteristics of the medical scientific texts, the teaching of the related terminology with all its particularities, aiming at the formation of study habits for this kind of texts. One must take into account the fact that only a consistent terminology luggage can ensure an overview of the medical terminology, its later recognition by the foreign students who speak Romanian, in the sense of a better receiving of the proper medical lectures.

Like other specialized languages, the medical language accomplishes its referential-objectual aspect through lexemes and specific lexical-grammatical structures, such as strictly specialized terms, the affluence of neologisms, the frequency of de-verbal nouns (nouns derived

from long infinitives), impersonal reflexive-passive phrases, of punctuation elements (parentheses) etc.

The scientific style bears a distinct mark, compared to other functional styles, particularly at the lexical level, where one encounters a specialized vocabulary, very elaborate and diversified, interesting at the syntactic level “through the frequency of redundant structures which contain linguistic and non-linguistic signs that orient the communication” (Irimia 1986: 123) and innovative at the word formation level. The scientific style, being a neutral, objective one, does not allow the manifestation of the expressive function of the language, having as definitory trait the referential-denotative function (Dominte, 2003: 83-103; Jakobson, 1998: 50-57; Coteanu, 1973).

The large number of words borrowed from other languages, acronyms, abbreviations or international words are just a few characteristics of the scientific style, the medical language perfectly fitting in this stylistic register, governed by the referential-denominative function and the meta-linguistic one (Irimia 1986: 103), the latter conferring it specificity compared to the other functional styles. Nevertheless one must not ignore the essence, the core of the medical terms having as support autonomous and non-autonomous lexical units of Latin-Greek origin. Greek and Latin supply mostly mono-semantic lexical units thus establishing the basis of specialized language. This situation can only be a certain, coherent and unchanged source of older medical terms or of extraction or creation of new ones. It is true that an advantage for English speakers is also the medical terms (*Ex. screening*) relatively recently added to Romanian and easier to understand by the foreign students, being encountered in the international medical system. These terms which surpass the conservative tradition, through the international cliché, through the Anglo-Saxon lexical-semantic element are not adapted to the phonetic system of Romanian, their role being to cover the terminological holes, under etymological aspect.

## 2. The medical language – understanding and receiving

The medical language, as a functional variant of the scientific style, has a whole series of common traits with the special register of literary Romanian, but also distinguishes itself through numerous particularities which can only complicate the correct understanding of the medical terms by the foreign students. The particularities of the scientific style, specific to the medical language, can be classified at 4 levels: *phonetic, morphological, syntactic, and lexical*.

At a **phonetic** level, as an expression of the cumulative character of the conceptual knowledge, one may notice a tendency of term internationalization, achieved especially through the absorption of a large number of neologisms which sometime are, sometimes are not phonetically adapted. In the examples below the two medical terms *sprouting* and *stroke* were taken from English without being adapted to the Romanian phonological system.

„După o leziune, în sistemul nervos apare fenomenul de **“sprouting”** (de creștere, încolțire, germinare), ce constă în creșterea prelungirilor neuronale (dendrite, axon terminal, nod Ranvier) prin extensie protoplasmatică” (Sîrbu E. 2008: 59). „Incidența crecută a HTA reprezintă un semnal de alarmă, existând o corelație directă între severitatea HTA și frecvența AVC. De asemenea, scăderea HDL- colesterolului ar fi corelată cu severitatea **stroke**-ului” (Sîrbu E., 2008: 92).

Therefore it is not accidental the fact that the Anglicization of the medical terms with Latin etymon has represented a process beneficial to the easy decryption of the specialized language by foreign students. A few examples of medical and pharmaceutical terms are relevant in this sense:



lat. *acutus* > engl. *acute*; lat. *adjuvantus* > engl. *adjuvant*; lat. *agglutinare* > engl. *agglutination*; lat. *ampulla* (vas mic pentru ulei sau parfum) > engl. *ampulla*; lat. *angor* > engl. *angor*; lat. *balsamum* > engl. *balsam*; medieval lat. *bronchia* > engl. *bronchus*; lat. *calculus* > engl. *calculus*; lat. *calyx* > engl. *calix*; lat. *capsula* > engl. *capsula*.

The adoption of Anglicisms/Americanisms to the medical language is one of the causes of extra-linguistic nature justifiable through the evolution of the medical science. The linguistic factors are plurivalent: the absence of a mono-semantic Romanian term, breviloquence, international circulation. The anatomic terms which define the cardiovascular system: rom. *sept interatrial* (cf. engl. *interatrial septum*); rom. *valvă aortică* (engl. *aortic valve*); rom. *circulația coronariană* (cf. *coronary circulation*). Diagnosis terms: rom. *malformații congenitale ale inimii* (engl. *congenital anomaly of heart*). Terms for diagnosis tests and procedures: rom. *imagine de medicină nucleară* (engl. *nuclear medicine imaging*). This resemblance almost identical between certain actual diagnosis wordings and their English translation only helps the foreign student to better understand the explained notions. Another way to access the medical system at the level of understanding of those outside the system is the usage of synonymy, precisely to explain medical terms specific to a disease in the register of a common language, generally valid. For example, in the case of medical semiology and diagnosis, the denomination of the symptoms, of the reactions or of the diseases develops synonymic series which fall into different registers of the language: *shiver* = involuntary shaking; *piloerection* = goose bumps; *apnea* = respiratory arrest; *heterotrophy* = *strabismus* = squint, crossed eyes; *pruritus* = itching; *paresthesia* = tingle, numbness; *varicella* = chicken pox; *pneumonia* = *pulmonary congestion* = inflammation of the lungs; *tonsillitis* = *quinsy* = inflammation of the tonsils; *cervical spondylosis* = the wear of the articulations of the neck.

The most often encountered generic terms having a value of determinant term and which constitute a synonymic series are: *sickness*, *disease*, *malady*. The following terms are also generically used:

- *syndrome*: “the totality of signs and symptoms that occur during a disease, giving its character” (*dexonline*),
- *tumor*: “a newly formed mass of tissue which grows inside an organism through the exaggerated, pathological multiplication of cells” (*dexonline*).
- *edema*: “pathological retention of fluid into the tissues of the organism, especially into the interstitial tissue” (DM 2011: 294).

Another drawback for the correct receiving of the message by foreign medicine students are **abbreviations** and **acronyms** in the medical system, which for the connoisseurs are nothing but a practical and economic means of expressing medical techniques or maladies, thus offering “the possibility of an easy utterance” (Stoichițoiu-Ichim 2008: 43). In this way, in the medical terminology one uses abbreviations for the designation of the diverse medical techniques for investigation: ACG (*angiocardiology*), C.T. (*computed tomography*), RMN (NMR) (*nuclear magnetic resonance*), EKG (*electrocardiogram*), EEG (*electroencephalogram*), IRM (MRI) (*magnetic resonance imaging*); MRF (MRP) (*micro-radio-photography*). At the same time, in the case of different maladies or viruses a very large number of acronyms are inventoried respecting the correspondence of each letter in the reading succession (abbreviation) in Romanian: AVC (*accident vascular cerebral – cerebrovascular accident*), HTA (*hipertensiune arterial – arterial hypertension*), LES (*lupus eritematos sistemic*), SIDA (*sindromul imunodeficienței dobândite - Acquired immunodeficiency syndrome*), TBC (*tuberculoză – tuberculosis*), TOC (*tulburare obsesiv-compulsivă – obsessive compulsive disorder*), SAPHO syndrome (*sinovită + acnee +*

*pustuloză + hiperostoză + osteită – synovitis + acne + postulosis + hyperostosis + osteitis*) or the acronym in English: ADHD (*Attention Deficit Hyperactivity Disorder*), HBV (*hepatitis B virus – virusul hepatitei B*), ECHO (*Enteric Cytopathogenic Human Orphan Virus*), HIV (*human immunodeficiency virus – virusul imunodeficienței umane*) etc.

Adriana Stoichițoiu Ichim reminded that “the term *abbreviation* is used in the current language, even in the linguistics terminology, with the generic meaning of «shortening a word or group of words» and groups «diverse linguistic facts» (Stoichițoiu Ichim 2001: 37). Unlike other languages, the medical language largely uses abbreviations and acronyms, given the complexity of the syntactic groups existing in this domain. There is the category of symbols which are conventional abbreviating signs used particularly in chemistry, physics and mathematics and which became a common place in the medical and pharmaceutical terminology. In comparison with abbreviations and acronyms, these signs generate confusion due to polysemy, the disambiguation taking place only in context. The symbols existing in the medical language are signs with a very stable trait, for referents show a great stability.

Also, from a stylistic point of view, one notes specific characteristics in the usage of **punctuation** (the use of specific signs: slash, accolade, parentheses, asterisk, double parentheses, colon etc.). The use of parentheses is a frequent stylistic means encountered in the written medical text, both to enumerate, explain a phenomenon, a symptom, and to underline the Latin designation of organs or parts of organs.

For example, in the following fragment, parentheses are used for the enumeration of all the systems of the human body:

“*Several organs having a similar structure and perform a major function (circulation, respiration, etc.) constitute a system (nervous system, endocrine system, osseous system, muscular system, digestive system, respiratory system, circulatory system, excretory system and reproductive system)* (Biriș, 2015: 12.).

Most of the times, in the anatomic texts, the authors specify in the description of an organ or of a part of an organ also its Latin designation:

“*The long bones are those whose length largely surpasses their width and thickness and mostly form the skeleton of the members: humerus, radius, cubitus, femur, tibia, peroneus.*” (Biriș, 2015: 45.)

Unlike the literary style, the stylistic medical register does not exist a rhythmic organization of the phrases, compared to the artistic style, due to the specific terminology, the neologism borrowings, the compound words.

The **morphological** particularities of the medical terms are less emphasized in the specialty literature. There is a large number of abstract nouns, but also proper names, of which most have become components of the medical terms (B. Alzheimer, B. Marfan, B. Parkinson, Papanicolau test, Weber syndrome, etc.). The use of the personal pronoun is also limited, most of the time, to the first person plural (*we remark, we notice, we treat, we diagnose, we underline, etc.*) in the written version of the medical language, precisely to emphasize a certain scientific authority in the domain. The adjectives, broadly used in specialty medical texts, play a decisive part in the as exact as possible description of the various symptoms, diseases, anatomic parts:

*“The **congenital cardiac** diseases (the **septal ventricular** defect or **septal atrial** defect, the persistence of the **arterial** duct, aorta coarctation, **pulmonary** artery stenosis, **aortic** stenosis) may manifest through **syncopal** attacks with **convulsive** crises, **transitory ischemic** attacks, cerebral **strokes** manifested through hemiplegias, **aphasias**, mental retardation”* (Sîrbu E. 2008: 22).

Verbs are preponderantly used in the indicative present, one very often encountering the impersonal reflexive (*one manifest, one recommends, one disposes, one shows, one indicates, one flexes, one executes, one avoids, one performs* and others) and the verbal forms of the passive voice (*is mobilized, are attenuated, is recommended* and others). Such verbal forms, as well as the absence of the interjection, denote the neutrality of the style.

At a **syntactic** level the medical discourse is not characterized by optative, exclamatory or interrogative sentences, unanalyzable phrases or the syntactic dislocation, which facilitate the understanding of the message by the foreign students. In exchange, the length of the enunciations differs, from complex sentences to ample phrases, in order to minutely describe a process, an anatomic organ, a symptom:

*“The **digestive system** is formed by the totality of the organs having as main functions the **digestion** and the **absorption** of the food and, at the same time, the excretion of the food residues”* (Biriş, 2015: 91).

One aspect that explains the complex phrasing in the medical texts is represented by the numerous enumerations:

*“The **head muscles**, according to the function they perform, are grouped in: **mimic muscles** (or **skin muscles**), **the eye ball muscles** and **masticatory muscles**”* (Biriş, 2015: 62). Also specific to the medical texts is the use of *percentages* as well the frequency of the *gerund, infinitive and participle phrases*: *“**Blood** is the red colored fluid that circulates inside the circulatory tree representing approximately 8% of the body mass. Blood is constituted by **figurate elements** and **plasma**. The three types of figurate elements representing 45% of the sanguine volume are: **the red globules** (**red cells** or **erythrocytes**), **the white globules** (**leukocytes**) and **the sanguine plaquettes** (**thrombocytes**)”* (Biriş 2015: 121).

What may seem surprising, for a correct expression of the foreign students within the medical language it is vital to have a deep knowledge of Romanian, in general, especially of prepositions, the use of the dative and the genitive, of the verb, etc. As for the prepositions that are so often found in the medical texts, **de**, **din**, **dintre** – are three prepositions that require an adequate usage. The preposition **de** has a mandatory median positioning between the numeral larger than 19 and the noun (20 + **de** + noun) – *The study included **63 patients***. In the tables that disclose certain data, it is sometimes permitted to omit the preposition **de**. The symbol % requires the prepositions **din**, **dintre**. Thus: a) % + **din** + inanimate nouns – *În **30% din cazuri** s-a înregistrat cefaleea* (Cephalalgia was registered in 30% of the cases.)

b) % + **dintre** + animate noun - ***10% dintre pacienți** au acuzat vertij.* (10% of the patients complained of dizziness.)

The preposition **dintre** is also recommended in structures such as: *una **dintre** (not **din**) problemele fundamentale este...* (one **of** the fundamental issues is...); *unul **dintre** (not **din**) factorii trigger este...* (one **of** trigger factors is...); *o mare parte dintre (și nu **din**) pacienți* (most **of** the

patients) etc. The verbs *to influence*, *to indicate* do not suppose the use of the preposition. Nevertheless, the wrong use of the preposition (*la=at*, *asupra=over*) is rather frequent in some texts of medical terminology.

There can be many examples of this kind and unfortunately prepositions are wrongly used even by Romanian native speakers because of an incomplete knowledge of the language. It is precisely why, beyond accessing a scientific language, for example the medical one by the foreign students, the latter should master a minimal knowledge of the literary language.

### 3. Conclusions

The Romanian medical terminology is grafted on the thesaurus of roots and affixes of Greek-Latin origin, the forms thus obtained being easily integrated and easily adapted to any language. The medical concepts are updated through terms which have developed connotative senses, through the semantic extension of the units taken from the European cultural sphere. This language has one of the most stable and uniform vocabularies, which ensures an important lexical equivalence, taking into account the necessity of its most correct understanding by foreign Romanian speakers. Most of the times the terms taken from English for diverse medical issues become saviors in the attempt of explaining certain sense, for while teaching Romanian as a foreign language English is considered a transition language, being known by the majority of the students. The language specialist thus acquires an essential role having as purpose the facilitation of the access of those uninitiated both to the knowledge of Romanian and the medical terminology in the specialized sense in conformity with the norm.

In the medical field, as well as in other spheres of the human sciences, the structure of the vocabulary is based on a considerable amount of fundamental concepts. The respective style does not infirm the internationalization tendency that guides its evolution, the synchronization with the universal terminology being achieved at the general level of the process of formation and enrichment of the vocabulary. Referring to the main functional traits of the scientific style in literary Romanian, Doina David shows that:

*“The scientific terms tend to integrate into systems that the scientists want coherent and universal, being motivated from a perspective which surpasses the limits of the national idiom, most often through the internal form they have”* (David 1986: 130).

### BIBLIOGRAPHY

Biriș, Gabriela, *Limba medical. Anatomie*, București, Editura Universității din București, 2015.

Coseriu, Eugenio, *Textos, valores, enseñanza* (1998), în Eugenio Coseriu, Óscar Loureda Lamas, *Lenguaje y discurso*, EUNSA, Pamplona, 2006.

Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, București, Editura Academiei, 1973.

David, Doina, *Stilul științific al limbii române literare. Caracterizare generală*, în *Buletin informativ metodic-științific*, III-IV, Timișoara, TUT, 1986.

Dominte, C., *Funcțiunile și caracteristicile definitorii ale limbajului*, în *Lingvistică Generală*, coord. Zamfira Mihail, București, Ed. Fundației România de Măine, 2003

Irimia, D., *Structura stilistică a limbii române contemporane*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.

Jakobson, Roman, *Funcțiile limbii*, în *Crestomație de lingvistică generală*, ediție îngrijită de I. Coteanu, București, Editura Fundației România de Măine, 1998.

Sîrbu, Elena, *Contribuții la studiul neurorecuperării în accidentul vascular cerebral ischemic*, Timișoara, Editura Eurobit, 2008.

Stoichițoiu Ichim, Adriana, *Vocabularul limbii române actuale: dinamică, influențe, creativitate*, București, Editura All, 2008.

DM - *Dicționar de medicină*, (traducere din limba franceză *Le Petit Larousse de la médecine* de Iulia Anania și George Anania), București, Grupul Editorial Univers Enciclopedic Gold, 2011.

<https://dexonline.ro/>



## THE ROLE OF APPLIED EXERCISES IN STIMULATING TEACHING ACTIVITIES WITH MEDICAL STUDENTS

**Maria Dorina Pașca**

**Senior Lecturer, PhD., UMF Târgu Mureș**

*Abstract: The relationship teacher – student can be in certain situations, the key to realization of teaching activities that, undertaken during appropriate classroom (course and/or seminar), may determine the existence of a new psycho-pedagogical behavior considering first the act of teaching – learning and also the participation and co-participation of the two actors directly involved in this incentive – creative demarche. In this context the existence of applied exercises per game, at certain disciplines from social sciences department, determines and in the same time harnesses a new educational behavior, represented by communication and network teacher – student versus student – teacher.*

*Keywords: exercise, student, behavior, commitment, result.*

The relationship teacher- student represents in certain situations, the key to realization of educational activities that, undertaken during appropriate classroom (course and/or seminar), may determine the existence of a new psycho-pedagogical behavior considering first the act of teaching – learning and also the participation and co-participation of the two actors directly involved in this incentive – creative demarche.

In this context the existence of applied exercises per game, at certain disciplines from social sciences department, determines and in the same time harnesses a new educational behavior, represented by communication and network teacher – student versus student – teacher.

Used as starting pointing in different dimensions of knowledge, the applied exercises/game can become a permanency in university teaching activities that appeal to various solutions found in solving existing problem-situations in a given juncture. Thereby, capturing his attention, stimulating thinking, imagination and volitional – emotional states, we can realize educational sequences that can and do highlight, including life experiences of the student beginning in the 1<sup>st</sup> year and realizing the whole in 4<sup>th</sup> year.

An Indian saying, Nelso J.R. was remarking (2014): “Don’t judge a person until you’ve walked in their shoes.”, which represents in fact, the knowledge of the teacher/ master to the very attitude of the student toward the discipline of study and also the practical method of capitalizing the assimilated information.

In this context, “wearing student’s shoe”, the teacher will succeed to answer a few questions, starting from:

- what do/doesn’t motivates the student about the course/seminar
- what would he like to hear at the course/seminar
- how and how properly can he manage the assimilated knowledge during the course/seminar
- if they do or do not call their life experience directly related to their quality and life style

and the list may go on, the applied educational logistic being important to realize the objectives, both operational-cognitive and attitudinal – affectively, such that the pedagogical time to be user maximally by the two directly involved actors, teacher and student versus student and teacher.

In order that the idea enunciated anterior to be plausible, we will make a direct reference to those disciplines in which there were applied along time and have proven their veracity, applied exercises/game, present in certain sequences of teaching staff, from its educational perspective.

Thus, at the following disciplines:

- a) medical psychopedagogy – 1<sup>st</sup> year, general medicine
- b) doctor – patient communication – 2<sup>nd</sup> year, general medicine
- c) ethics and non-discrimination against vulnerable groups in health system

the courses always have had, starting from their conception and interactive status, thus determining new behaviors from students.

In this context, Berne E. (2002) first minutes were formed in those related to “ice breaking” (accommodation, acceptance, communication and interrelationship) so as in teaching new information we haven’t found the eternal barrier from the students (“again this”, “I’m bored”, “it’s so monotonous”, “I don’t understand”, “I’m just a spectator”), prompting him attitude by the apparition in the educational activities of applied exercises/game, always taking into account the:

- team of the course/seminar
- pedagogical moment during the activity
- existence of feedback as evaluation method for the taught information
- availability of the student to participate in the educational activity
- his emotional and affective implication, physical time of two hours, being in so many cases, too...short

We will exemplify, distinguishing in many cases, how the exercise exists: quote, question, story, message, movie, projecting the fact that, in most of the cases the gravity of the answers were highlighted first of all by age corroborated with experience, the solution being the personal reflection to those required.

- a) So, during the Medical Psycho-pedagogy course – 1<sup>st</sup>year, general medicine, we started from the motivation that the student had when he chose medicine, hearing the following story:

### **A glass of milk**

One day, a poor young man which was selling different goods from door to door in order to pay his university studies, found in his pocket only a 10 cents coin, being hungry. He decided to ask for some food to the next house. But he cracked up when the door was opened by a beautiful woman. Instead of requesting food, he asked for a glass of water.

The lady thought that the young one must be hungry, so she gave him a big glass of milk. He drank it slowly and afterwards asked:

- How much do I owe you?
- You owe me nothing, she answered, we must be good with those in need.
- Thank you!

Then Hovard Kelly left that house, feeling released and confident in the same time.

After a few years, the woman became seriously ill. The village doctors were concerned. After a while they sent her in town for a consult, to dr. Howard Kelly.

Hearing the name of the village from which the patient was, he felt a special sparkle in his eyes and a good sensation. He immediately climbed from the hospital's hallway to her room. Whims of fate: she was really her, he recognized her instantly. From that day, he carefully watched the woman's case, deciding to do whatever he can to save her life. She had suffered an open heart surgery and was recovering from it very slowly.

After a long fight, she beat the illness! Finally she was healthy! Given the fact that the patient was out of danger, dr. Kelly requested the bill from the administrative office. He checked and signed it!

Even more, he wrote something on the side of the bill and sent it to his patient. The envelope reached to the patient's room, but she was afraid to open it because she knew she would have to work for the rest of her days in order to pay the cost of such a complicated intervention.

Finally, she opened it and something caught her eye, on the side of the bill: "Entirely paid with a glass of milk many years ago".

Everything happens for a reason...there is an invisible hand of destiny that gives back to everyone what they gave... Realising the junction to the knowledges that will be taught to this discipline.

An exercise with positive impact has proved to be the message sent by an incurable ill person: "I'm tired to be sick!" The interpretation from students showing maturity, fact emerged from the wish of a seven year old HIV infected girl, which wished for: "When I grow up, I want to become ... a grandmother!" (the will of living being obvious)

Also, interpretation in terms of their own experience has proved beneficial, starting from Pasca M.D. (2007), Chinese proverb:

- Doctors heal sickness but not death, they are like the roof that protects you against the rain but not against lightning.
- Medicine has two ways, one that gives the healthy power and vitality, and another that treats diseases.

Also, there are to be mentioned game exercises Manes S. (2008), like:

- Transforming negative into positive (I'm not...)
- Express of distrust (I don't trust you because...)
- I would like/ I wouldn't like...
- Values (backpack, washing machine, trash can)
- If I were...I'd like to be...(variants in values, categories, feelings, etc)
- Storyteller seat
- Continue the story

There are even situations where game-exercises were created together to complete the knowledges transmitted in that moment (e.g.: clap your hands with me, life cycle, don't do like me, I want to change, choose the group that represents you the most) reaching to... (unknown Irish author).

### Paradox worries

In life there are two things for which you have to worry: if you're healthy or ill. If you're healthy, you don't have to worry.

If you're ill, there are two things for which you have to worry: if you'll be ok or if you'll die.

If you'll be ok, you don't have to worry.

If you'll die, there are two things for which you have to worry: if you'll get to heaven or to hell.

If you'll get to heaven, you don't have to worry.

If you'll get to hell, then you will be so busy to shake hands with all your friends that you will not have time to worry!

So: why worry?

The results materialized in feedback obtained during the course, starting in fact from: hand shaking, smiles and salutes, and reaching the point where the student discerns between "what am I, who am I and what can I be", proving to himself at the end of the first year that he deserves and his place is among med students.

b) Doctor – patient communication course – 2<sup>nd</sup> year, general medicine, proved to be even more complex, starting with its practical approach (greeting at the entrance of the amphitheatre and shaking hands at the end of the course) and until the application of game-exercises, having benefits also for those students which have difficulties in communication and interpersonal relationship.

So it started addressing the goals that are achieved through the communication process, Staton N (1995) :

- To be heard or read
- To be understood
- To be accepted
- To provoke a reaction (a behaviour or attitude change), so that, the message to reach its purpose, surpassing the moments in which: "The hardest disease is...loneliness" and "Food from hospital tastes like...loneliness", situations in which interpretation has a visible emotional impact.

It is noted that, Abrie J.L. (after Pasca M.D. 2012) the authentic act of communication is based on five rules, it being effective and quality, being necessary to:

- Listen = taking in consideration also the point of view of others
  - Observe = pay attention to nonverbal communication
  - Analyse = important to discern
  - Control = quality and relevance of message
  - Express = important for the other depending on the interlocutor and the nature of the object
- It is the moment of student's implication in finding the message in quotes like:
- No matter how you feel, wake up every morning and prepare to spread your light. (Coelho P – 2012)
  - God, please give me serenity to change things that I cannot change, courage to change things that I can change and wisdom to see the difference. (Serenity prayer – Pasca M.D. – 2008)

Tree faces  
Lucian Blaga

The child laughs:  
"Wisdom and love are my game!"  
The young sings:

“Love and game are wisdom!”

Direct observation constitutes in basic tool of observation as psychological investigation method so the experience accumulated by the student through a journey of knowing the reality in health system (clinics) represents the beginning of medical-psycho-social teaching of him:

### Observation chart

Hospital: state \_\_\_\_\_ private \_\_\_\_\_

1. What did you like?	2. What didn't you like?
-----------------------	--------------------------



3. What would you change?	4. How would you feel as patient? Why?
---------------------------	--

Written applies exercises of such a way of working (they can be presented to each course /seminar taking in consideration the approached theme) can be constituted in a good beginning in perceiving doctor's role and from psycho-pedagogical and social perspective that he should develop in perfecting its medical training and not only there.

c) Through its complexity, ethical and nondiscrimination of the vulnerable groups in health system course – 3<sup>rd</sup> year, general medicine, prepares a doctor to remove obstacles that can appear from ethical, moral and social point of view and not only that, in medical community or directly in communicating and interacting with a patient.

Applied exercises/games, mainly focused on practical understanding of terms/categories/phenomena:

- Discrimination
- Vulnerability
- Prejudgement
- Stereotypes
- Minority
- Exclusion
- Tolerance

So as the attitude and behavioural conduct in direct contact with medical society members or not, to be very different, removing under this aspect the barriers created in communication and interpersonal relationship.

First steps have been realised, starting from exercises like:

- What does it mean to be different from others (family, hospital, community)?
- You have to choose between two groups: one with plus and the other with minus. Which one would you choose, which one you relate to. Why?
- Do you feel discriminated if some people are standing up and some on chairs? Why? How do you perceive this fact?
- Do you know yourself well enough? How do you react in limit situations?
- Do you know words that give life or kill? Do you use them? Why?
- Do you mind if some calls you somehow and that name becomes later a label? Why?

They variously continued, especially when student were asked to give actual examples, relating to categories previously mentioned.

A special place in this course was represented by real problem-situations (cases) concerning direct doctor-patient relation, as the entire theme of the course.

The student worked individually and as a group, motivating and pleading for a cause, a situation, state, solution, so as the experiences that were really lived during the probation gave veracity to applied-demonstration exercises created during the course, to it being added the feelings of eachone related to the community they chose.

Applied exercises/games, were represented under the following form:

1) In a salon there is admitted a homeless and during his staying patient discover that. How would you react if the discrimination element appears?

2) In the waiting room of a medical office, there is a gipsy family that makes noise and disturbs. What would you do? How would you react?

3) On the hospital's hallway appears a gipsu family that didn't respect visiting hours. What would you do? How would you react?

4) At the emergency room appears an HIV positive patient and he tells you that only at the end of consultation. How would you react and how would you solve this problem?

5) In the emergency room arrives a patient that says he has HIV. What are you doing?

6) Does it bothers you if during consultation the patient starts talking about God? What would you do? How would you react?

7) You're on call and there is brought a mother with her minor child, physically assaulted, what would you do? Would you solve only the medical problem or you try to involve also socially (social assistance, child care service, police).

8) Patient refuses blood for saving his life, motivating that in his religion is not allowed. What would you do?

9) A patient/caregiver offers you money for the medical act. Would you receive them?

10) Someone draw you attention on you indecent attire as doctor. How would you react? Why?

11) A patient refuses consultation made by a male doctor, asking for a woman-doctor. Would you accept it? What would you do?

12) A patient refuses to be seen by a woman-doctor. Would you refuse the consult? How would you react? Why?

13) At the hospital gate the doorkeeper asks only you for your entrance ticket, but not the others. How would you feel? What would you do?

14) You sit on a chair in bus and someone draw you attention that you're young. What would you do?

15) You fall in love with a boy with different ethnicity. Do you tell your parents? What do you do? How do you solve the problem?

16) You fall in love with a girl with different ethnicity. Do you tell your parents? What do you do? How do you solve the problem?

17) On the street a boy whistles after you. Do you turn around? Do you feel flateres?

18) how would react if you've been hearing a discussion like: You, those young ones, don't know nothing, you're useless... Would you become rebel? Does it bothers you? What would you do?

19) You enter a church and sit on a bench. Someone tells you: Sweetie, this isn't your place. What would you do? How would you react?

20) Describe a real situation in which you've been involved or you've witnessed a discrimination act. ( When? Where? How? With whom? Why?)

The whole action was rounded also by watching two movies whose message has encroached the concepts of: discrimination, vulnerability, prejudice, minority and exclusion, those being: The different class and The elephant man, and the discussions that have been taken and also student's attitude proved that: we can educate, we are tolerant, we have an opinion and especially we can demonstrate our capacity of teaching.

From our educational and motivational demarche, through the undertaken pedagogical exercise, results the fact that its direct implication in didactic activities, transforms teaching act in a certainty of the relation between the two actors teacher-student versus student – teacher, the learning being interactive and its valencies determining in time behavioral states and conducts showed in certain contexts, as result of acquired ethical and moral acquisitions and values through the period of forming young men in a higher education unit (medical in our case), starting from what Goethe was saying: „If you treat an individual the way he is, he will stay like this; but if he will be treated as you wish him to be or as he could be, he will become the one you want or the one he could be.”

And everything is just a beginning...

## BIBLIOGRAPHY

1. Berne E. (2002) – *Psychology of human relationship*, Ed. Amaltea, București
2. Blaga L. (1982) – *Poems*, Ed. Cartea Românească, București
3. Coelho P. (2012) – *Manuscript from Accra*, Ed. Humanitas, București
4. Nelson J.R. (2014) – *Counseling manual*, Ed. Trei, București
5. Manes S. (2008) – *83 psychological games for reviving groups*, Ed. Polirom, Iași
6. Pașca M.D. (2007) – *New perspectives in medical psychology*, Ed. University press, Tg Mureș
7. Pașca M.D. (2008) – *Therapeutic story* – ed a II-a, Ed. V & Integral, București
8. Pașca M.D. (2012) – *Doctor-patient communication*, Ed. University Press, Tg Mureș
9. Stanton N. (1995) – *Communication*, Ed. Științifică și Tehnică, București

## NOAPTEA DE SÂNZIENE. THE EXIT FROM LEVIATHAN

Lăcrămioara Berechet

Senior Lecturer, PhD., „Ovidius” University of Constanța

*Abstract: Our study aims to identify the spiritual scenario closed in the anagogic structures of the novel Noaptea de Sânziene [trans. The Forbidden Forest], the spiritual experiences of regaining the identity lost in the profane time. The epic scenario instantiated by the characters explains the manifestations of the sacred and the possibility of transcending the fall in the historical time.*

*Keywords: sacred, profane, mythic time, historical time, spiritual experiences.*

Aventura spirituală a personajelor din *Noaptea de Sânziene* are un parcurs metanoic, declanșat de libertatea spirituală ce le dezleagă de normele moralei care supune. Experiențele sophianice pe care le trăiesc personajele, le ajută să își regăsească identitatea pierdută în arcanele timpului istoric. Scenariul epic actualizează *complexul mitic al ascensiunii și al din Constanțalegatului*, ontologemul alchimic, *unyo conniunctio* (arhetip al ființei diadice junghiene) și motivul mitic al nunții în cer, ancorate în text ca strategii mistice ale parcursului metanoic, care explică manifestarea sacrului și posibilitatea de a transcende căderea în timpul istoric: ”A te libera prin propriile tale lanțuri, a face din obstacole vehiculul ascensiunii, a transforma ispitele în instrumente de perfecțiune”.<sup>1</sup>

De altfel scenariul aecstei istorii complicate ar putea fi rezumat astfel: căutarea unei ieșiri miraculoase din timpul istoric imaginat metaforic de miticul Leviathan, către Altceva, printr-o poartă strâmtă, o cameră secretă, pornind de la trăirea unei experiențe care îl poate elibera pe om de natura sa :”Mă întreb dacă nu există și altceva; ceva care să plece tot de-aici, dintr-o dragoste, dar care să ducă în altă parte. Mi-e foarte greu să-ți explic. Nu înțeleg nici eu. S-ar putea totuși ca să mai fie o ieșire, pe care noi n-o vedem. Faptul acesta că tu ne-ai întâlnit pe amândoi ar putea fi un semn, ar putea semnifica ceva”.<sup>2</sup>

Din pânțele balenei se poate ieși și prin înțelegerea simbolurilor, a semnelor sacre, identificate de Ștefan în imaginea metaforică a unor *ferestre* care se deschid salvator din corpul timpului istoric. Persoanțele sunt însetate de decodarea acestor mesaje enigmatice pe care evenimentele cele mai banale le conțin. Simbolurile sunt asemenea unor mesaje care depășesc gândirea rațională și sunt purtătoarele unei funcții vindecătoare. Omul nu poate trăi în haos, crede Mircea Eliade. Personajele sunt îngrozite mai ales de moartea lor spirituală, de staza în capcanele splendorii sau ale tragediei, pe care viciul ignoranței o poate hrăni. Sacrul este pentru aceste personaje dimensiunea structurală a conștiinței lor, trăiesc transfigurator fiecare eveniment al existenței, amplifică, reînnoiesc creativ trăirile. Gândirea simbolică este o parte constitutivă a

<sup>1</sup>Mircea Eliade, *Erotica mistică în Bengal*, Editura ”Jurnalul Literar”, București, 1994, p. 115.

<sup>2</sup>Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, București, Editura Minerva, 1991 vol. I, p. 28.

propriei gândiri. Ștefan o avertizează pe Ileana că totul depinde de Timp: "Să scapi de Timp. Să ieși din Timp. Privește bine în jurul d-tale: ți se fac din toate părțile *semne*. Urmărește-le".<sup>3</sup> Discursul acestor personaje anunță permanent prezența semnelor care refac dialogul cu Deinosul și indică ieșirea din timpul mic al istoriei.

Unul dintre aceste semne indiciale este sărutul aproape traumatic prin care cei doi trăiesc epifania rupturii ontice, care le va permite de acum încolo să își urmeze harta inițierii. Ștefan rostește obsedant cuvintele Sfântului Pavel<sup>4</sup>: "Taina aceasta este mare...sînt de altfel cuvintele Sfântului Pavel, își aminti dintr-o dată Ștefan, și se tulbură. Așa ar fi trebuit să îi spună Ilenei: "taina aceasta este mare!"<sup>5</sup> "

Altele sunt semne care indică echilibrele diadice, între sacru și profan. Un exemplu pare să fie pentru Ștefan integrarea în ritmurile cosmice: "trebuie să mă integrez ritmurilor cosmice, spuse el, trecând pe lângă Ioana. Este și acesta un mare secret. L-am învățat de la Anisie".<sup>6</sup> Își doresc cu o vie iubire să trăiască starea de miracol, sunt în căutarea Celui care nu lipsește niciodată, vor liniștea celui ce își știe Iubitul prezent în fiecare clipă a vieții, stare de ontofanie pe care o trăiesc doar sfinții: "Un sfânt nu trăiește ca noi în timp: trăiește numai în prezent, nu are trecut; pentru el Timpul nu curge, într-un anumit fel, neînțeles, stă pe loc. Și eu tocmai asta îl întrebam: cum izbutește, el sfântul, un asemenea miracol, ca să nu mai simtă timpul trecând prin el, măcinându-l, ucigându-l cu încetul?"<sup>7</sup> Atădată îi spune Ioanei: "aș vrea să pot iubi și eu, ca sfinții, mai mulți oameni cu aceeași tărie, cu care te iubesc pe tine. Dar nu pot..."<sup>8</sup>

Traseul călătoriilor spirituale este deviat de "Magia Suveranului legător", iar personajele par uneori suflete apostate. Legile moralității diurne, morala celor mulți este transcensă, motiv pentru care ei trec drept rebeli, suflete răzvrătite, "demoni ce visează", sunt "suflete înaripate" care nu se lasă înșelați de aparenta lipsă de sens a evenimentelor, trăiesc paradoxal: "eu sunt o femeie stricată", îi spune Ileana logodnicului său, în timp ce Ștefan este urmărit de gândul de a putea "să iubești două femei în același timp".

Personajele au experiența stranie a celei de a doua nașteri. Textul introduce o altă temă reiterantă în literatura lui Mircea Eliade, *Vita nova*, nașterea sufletului, intrarea în cel de al doilea nivel al vieții interioare. Unul dintre aceste personaje, născute a doua oară, este Anisie: "Omul ăsta a descoperit o mare taină, șopti Ștefan aplecându-se peste masă. A învățat cum să trăiască. Trăiește el ca om, ca ființă totală- și nu se lasă trăit de țesuturile lui, de glandele lui, de automatismele lui, ca noi toți, ceștilalți...Nu mai ține seama decât de timpul cosmic: de zi și de noapte, de creșterea și descreșterea lunii, de anotimpuri. Și acest timp cosmic, după câte mi-a spus, va fi, într-o bună zi, pentru el, abolit".<sup>9</sup> Pentru Anisie natura este o carte din care deslușește tainele morții și ale reînvierii, textul mistic al primelor revelații metafizice despre Timp. El însuși a devenit un personaj

<sup>3</sup>Idem.

<sup>4</sup>Textul biblic la care face referire Ștefan este cel care trimite și la semnificația mistică a Nunții care se săvârșește în Cer."25. Bărbaților, iubiți pe femeile voastre, după cum Hristos a iubit Biserica și s-a dat pe sine pentru ea. 26.Ca s-o sfințească, curățind-o cu baia apei prin cuvînt. 28.Așadar bărbații sunt datori să-și iubească femeile ca pe înseși trupurile lor. Cel ce-și iubește femeia, pe sine se iubește. 29.Căci nimeni vreodată nu și-a urât trupul său, ci fiecare îl hrănește și îl încălzește, precum și Hristos Biserica.30. Pentru că suntem mădulare ale trupului Lui, din carnea Lui și din oasele Lui. 31. De aceea, va lăsa omul pe tatăl său și pe mama sa și se va alipi de femeia sa și vor fi amândoi un trup. 32.Taina aceasta mare este; iar eu zic în Hristos și în Biserică. "(Efeseni 5, 28-32)

<sup>5</sup>Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, vol. I, p. 43.

<sup>6</sup>Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, vol. I, p. 78.

<sup>7</sup>Ibidem, p. 69.

<sup>8</sup>Ibidem, p. 111.

<sup>9</sup>Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, vol. I,p.84.



fără timp:”Deși are câțiva ani mai mulți ca noi, pare cu zece ani mai tânăr. Pare un băiat de 25 de ani”.<sup>10</sup>

Din aceeași serie sinonimică a personajelor face parte Ciru Partenie, un scriitor realist, a cărui operă este impregnată de semnificații mistice. Întrebarea obsesivă a uneia dintre prozele sale: ”E departe stâna?”, dincolo de aparența profană a interogației, pare să camufleze de fapt magia întrebării Mariei Magdalena sau Regelui Pescar. Romanul reia tehnica textelor sapiențiale a căror „inspirație simbolică”, mediază cunoașterea printr-o hermeneutică recuperatoare. Ștefan Viziru descifrează sensurile anagogice ale întrebării: ”Eu cred că are totuși o semnificație, reîncepu Ștefan cu înfrigurare. ..Bunăoară: Mai e mult până în Rai? Sau: Unde e Dumnezeu? Mai e mult până la Dumnezeu?”<sup>11</sup> Sunt personaje care sesizează semnele sacrului, dar sunt și sesizați de către acesta.

Personajele eliadiene pătrund într-o tainică memorie a lumii; acestora le vorbește fiecare lucru, cunosc rostul mistic al experiențelor trăite, măsura inimii, posedă o cunoaștere îngăduitoare cu ignoranța oamenilor, sunt încrezătoare în puterea de recuperare a ”sufletului înaripat”, deoarece văd harta călătoriei spirituale, redistribuie pentru neofiți indiciile sacrului camuflat în profan. Li se spune în fiecare moment încotro îi conduce focul aprins din inima lor.

Pe harta acestei călătorii se află și camera *Sambo*: ”Și atunci, în clipa aceea, am înțeles ce este *Sambo*. Am înțeles că există aici, lângă noi, pe pământ, la îndemâna noastră, și totuși invizibil celorlalți neinițiați, există un spațiu privilegiat, un loc paradisiac, pe care, dacă ai avut norocul să-l cunoști, nu-l mai poți uita toată viața. Căci în *Sambo* simțeam că nu mai trăisem până atunci; trăiam altfel, într-o continuă, inexprimabilă fericire. Nu știu de unde izvora beatitudinea asta fără nume. Mai târziu, amintindu-mi de *Sambo*, am fost sigur că acolo mă aștepta Dumnezeu și mă lua în brațe, îndată ce îi călcam pragul. N-am mai simțit, apoi nicăieri și niciodată, o asemenea fericire, în nicio biserică, în niciun muzeu; nicăieri și niciodată”.<sup>12</sup>

Tema este prezentă și în nuvela *Secretul doctorului Honigberger*. Denumită printr-un algoritm lingvistic evocator, *Sambo*, și ar putea fi un limbaj indirect care să trimită la *sambhogakāya* sau corpul de bucurie, epifania glorioasă a lui Buddha, accesibilă numai bodhisattvilor, despre care discută Milarepa în învățăturile sale cunoscute sub titlul de Mahamudra.<sup>13</sup>

Personajele disciplinate de morala iubirii, cerc hermeneutic al cunoașterii, ale cărui atribute descriptive sunt: renunțarea la sine care eliberează iertarea, toleranța, bunătatea, vederea mistică. Ele cunosc de asemenea ieșirile din pântecele Leviathanului. Cel care este călăuzit de morala iubirii se află în comuniune cu sacrul și redescoperă frumusețea universală a sinelui pe care o exprimă în limbajele indirecte ale științelor sacre, ale textelor sapiențiale ori în discursul artelor de inițiere: ”Am rătăcit în căutarea propriului sine; eu am fost călătorul și eu am fost destinația”.<sup>14</sup>

Perspectiva teozofică (Jakob Böhme<sup>15</sup>), aprecia că în mod simbolic, *Sophia*, Feciora divină, inocența marială, femeia fecioară, se aflau *in illo tempore* în corpul lui Adam. Separarea *Sophiei* ar fi consecința tragică a dorinței de putere pe care omul primordial o exercită asupra Soatei sale mistice. Pierderea *Sophiei* este comparată cu o crucificare, căreia îi urmează înălțarea, căutarea perepetuă a feciorei celeste în destinul trecător, căutare a pietrei filosofale, a dublului ființei, a

<sup>10</sup>Idem.

<sup>11</sup> Mircea Eliade, op. cit. p.85.

<sup>12</sup>Ibidem, p. 91.

<sup>13</sup> Milarepa, *marele yoghin tibetan. Introducere în Yoga Maha-Mudra*. Editura Impact, 1991, după traducerea din 1938 a lui W.Y.Ewans-Wentz.

<sup>14</sup> Hazrat Inayat Khan, *Sufism, Calea iluminării*, București, Editura Sophia, 2003, p.26.

<sup>15</sup> Jakob Böhme, *Aurora sau răsăritul care se întrezărește*, Editura Științifică, București, 1993.

androgenului, *opus alchymicum*, în limbajul junghian. Ceea ce apropie hierologia junghiană de teoria sacrului a lui Mircea Eliade este faptul că intimitatea psihicului este considerată de Jung sacră, în măsura în care în acest *locum* se trăiesc epifaniile.

Irina, soția lui Vădastra, întruchipează simbolic feminitatea serafică, cea al cărei corp s-a alchimizat. Imaginea femeii aflată în iubirea rugăciune, *Oranta* : ”Cînd spui Tatăl Nostru, începu ea, să nu te gîndești la nimic. Să spui așa, de mai multe ori: Tată! Tată! Până ți se face întuneric. Apoi să spui mai tare: Tată! Tată! Tată al Nostru! Și-atunci să asculți. Dar să nu-ți fie frică. Poate îți vorbește, poate te cheamă”.<sup>16</sup> Iconul decodează semnificația rugăciunii ca *reamintire* a identității pierdute, timp îmbogățit care săvârșește ruptura de nivel ontic și permite accesul în timpul tare, contractat, aflat la capetele acoladei istorice, la începutul și sfârșitul acesteia. Irina amintește relația directă de iubire dintre Tată și Fiu și îl ajută pe Ștefan să transforme destinul tragic al Ioanei și al copilului său; nu doar viața trebuie trăită ca hierofanie, ci și moartea, care este așteptată ca *mahâparinirvana*.<sup>17</sup>

Arhetipul omului-dumnezeu care poate iubi mai mulți oameni în același timp, *imago dei*, este pecete călăuzitoare ce integrează și iluminează *umbra*,<sup>18</sup> transmisă prin imagini ”pline de mistere și de promisiuni, care atrag, facinează copleșesc, apără împotriva întâlnirii directe”<sup>19</sup> cu divinitatea. Pe de altă parte, în limbaj misitic se consideră că divinitatea *umbrește* corpul călătorului, îl acoperă cu umbra sa călăuzitoare. Călătoria către sinele întreg începe întotdeauna dintr-o margine a eului restrîns, și se încheie întotdeauna într-un centru.<sup>20</sup> În romanul lui Mircea Eliade, itinerariul spiritual se împlinește apocatastazic în noaptea de Sânziene. Există în labirintul întunecos al timpului istoric și refuzuri ale iubirii, care lasă poarta deschisă infernului și aduc în intimitatea ființei rătăcirea. Reîntregirea finală este rodul mistic al iubirii acceptate liber și, paradoxal, apocatastaza aduce ultima revelație :” căci Dumnezeu e Totul în toți”(Pavel, I,Cor,15-28).

Mircea Eliade nu împărtășește ideea lui Rudolf Otto conform căruia miracolul presupune întreruperea legilor de către *Cel Ce* le-a făcut, pentru a interveni în creație. Reintegrarea în condiția adamică dă posibilitate omului să recunoască miracolul în orice formă a creației divine, în care sacrul s-a limitat pe sine pentru a se manifesta. În textele literare ale lui Mircea Eliade personajele feminine și artiștii sunt cei care aud cuvîntul Cîntării. Fecioara spune *Fiat* și face loc divinității în trupul său din care va izvorî iubirea mîntuitoare. Gestul nu reface supunerea sclavului, ci dăruirea împărătească, cea care devine *Imago Dei*, arhetip al fecioriei lăuntrice: „Cum să le arăt că este aceeași lumină ascunsă pretutindeni, în toate lucrurile, cât ar fi ele de urâte? În orice pată de igrasie pe un perete, în orice împrôscătură de noroi?”<sup>21</sup> este replica Marinei, strania „pictoriță” personaj itinerant în câteva nuvele, *Uniforme de general*, *Incognito*, *Pe strada Mîntuleasa*. În *Noaptea de Sânziene*, Ileana, Ioana, Irina, Cătălina păstrează prospețimea netrucată a unei gândiri inspirate,

<sup>16</sup> Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, vol.I. p.102.

<sup>17</sup> Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, București, Editura Nemira, 1995, p. 284. Culianu povestește cum toți cei aflați alături de Mircea Eliade în momentul morții sale au simțit trecerea sa în lumile de dincolo ca pe revelarea unei mari taine, *mahâparinirvana*, un ultim dar făcut de maestru discipolilor.

<sup>18</sup> Conform teoriilor junghiene inconștientul colectiv se exprimă prin vise, mituri, basme, povestiri fantastice, în care operează epifanic prin mijlocirea simbolurilor, a imaginilor arhetipale, patternuri innăscute, de o mare putere energetică. Conflictul dintre ele provoacă dezechilibrul energetic dintre anima-animus, inconștient-conștient, gândire-sentiment-intuiție-senzație și generează patologia, nevrozele. Opusele care ajung în contradicție, se integrează superior într-o ordine mistică a complementariilor, în traseele hierologiei junghiene. Este un proces similar cu vindecarea prin redescoperirea sacrului ca structură fundamentală a gândirii umane la Mircea Eliade, la care profanul nu este altceva decât o limitare a sacrului manifestat. Conștiința mitică, dimensiune constitutivă a gândirii umane poartă intuiția acestui mister.

<sup>19</sup> C. G. Jung, *În lumea arhetipurilor*, Editura Jurnalul literar, București, 1994, p. 69.

<sup>20</sup> Paul Evdochimov, *Femeia și mîntuirea lumii*, București, Editura Sophia, 2015, p.251.

<sup>21</sup> Ibidem, p. 22.

experimentează existența cu o inocență ritualizantă, reintegrează plenar în lume și vindecă infirmitățile sufletești ale celor pe care îi inițiază

Întâlnirea lui Ștefan cu soția ocultă, Ileana, are loc în Noaptea dintre ani, 1 ianuarie, 1942, prima noapte de dragoste în nopțile războiului: "Mi-e frică, vorbi ea repede. Mi-e frică de tine la lumină printre oameni. Te pierd.(...)În pădure simt că poți să fii al meu. Te-am regăsit aici, în întuneric, printre arbori." În aceeași noapte, Ștefan săvârșește în ordine mistică *hybrisul*, dorind să ia în posesie corpul *fecioarei*, să fie doar el iubitul *soției oculte*: "Aș fi vrut doar să știu", încercă Ștefan, dar Ileana îi prinse gura și-l ținu așa, sărutându-l multă vreme. "Te rog!"spuse ea târziu. Uită pentru o clipă că experiența este tainică, dincolo de morala domestică, vrea să domine. Din fascinanta tipologie a feminității arhetipale textul modelează în Ioana,tipul demetric, matern, principiul umed al fecundității sacre, al apei vii, elixir al vieții, și prin Ileana tipul afroditic, forța dizolvanță, extatică, răvășitoare a sexualității, Marea Prostituată, Fecioara Kaly, inaccesibilă, a cărei nuditate este cu neputință de îmbrățișat de către muritori. *Sophia* le cuprinde pe amândouă, este Sufletul Lumii, partea femeiască a Logosului.

Paradoxal, nunta profană coboară în orizontalitatea condiționărilor : "gândește-te bine ce faci" "ai grijă ce ceri" <sup>22</sup>. Ileana din *Nunta în cer* își părăsește iubirii, inexplicabil pentru ei, în momentul în care aceștia își doresc ritualizarea iubirii printr-o căsătorie profană, timp nefast, tradus de Ileana ca formă a intrării în somnul destrupării; atunci rostește acele cuvinte cu sens mistic, "gândește-te bine ce faci" "ai grijă ce ceri".<sup>23</sup> Întruparea iubirii leagă de cer. Destruparea iubirii leagă de orizont, de fugă, de neant, de rătăcire, de strigăt în pustie, de golul timpului căzut în istorie.

Romanul *Noaptea de Sânziene* poate fi citit și ca o poveste tainică despre eliberarea prin corpul de lumină al nopții. "Lumina neînserată" a Noptii de Sânziene este ultima treaptă a urcării anagogice, marea Taină, Euharistia ( *Imagini și simboluri, Mituri vise și mistere*, ș.a), pe care omul întâlnește iubirea lui Dumnezeu și o salvează în sine. În limbaj vernacular iubirea divină este simbolizată prin vinul care învelește inima, sângele viței de vie, beția trează, starea de Iubitor, cea pe care ființa o regăsește în sine după abandonul întrebării neîncrezătoare. Marea taină, pe care Ștefan ar vrea să o împărtășească Ilenei în momentul intrării pe porțile solstițiale. Textul reia, prin retorica insistenței, procedeul propriu discursului sapiențial, tema celei de a doua nașteri, care în ordinea metafizică se referă la extragerea patimilor din corpul profan, o transformare alchimică coincidentă misteric cu taina botezului, prin care firea recuperează simbolic făptura adamică și se integrează în ritmuri, cum ar spune Anisie. Taina iubirii înnoiește făptura, înscriind-o în antropologia solarității. Călătoria de întoarcere în lumină a sufletului dezvăluie iluzia morții, intrarea în lumea eidelor-sânziene, ieșire din rama vieții și trezire în pura existență. Călătorul își încheie itinerariul spiritual și clipa se transformă în veșnicie, când află că este pura existență, corp de Lumină, *Sambogakaya*.

Semioza indusă este cea a călătoriei spre moarte a celor doi, conform cu scenariul ezoteric a *Cărții tibetane a morților, Bardo-Thodol*, în care moartea este prezentată ca vis al vieții. Dacă Gavrilesco, personajul din *La Țigănci* ratează prima stare de Bardo, întâlnirea cu lumina existenței pure, coborând pe scara nedesăvârșirii în manifestare, Ileana și Ștefan par să nu rateze taina cea

<sup>22</sup>Mircea Eliade, *Nunta în cer*, Editura pentru Literatură, București, 1969.

<sup>23</sup>În Cântarea cântărilor,din "Adevărul literar și artistic",1926,(an VII), p.4 și în Limbajul secret al misticei indiene,din "Vremea",1932, (an V), nr244, p.7, Mircea Eliade decodează sensul anagogic al poemului biblic ca necesitate de sfințire a omului, de androgenizare, întrupare a pruncului, a iubirii desăvârșite, ideal al tuturor tradițiilor metafizice și religioase, înainte de căsătoria profană:"În ordine mistică, aceeași Comunitate (a sfinților) este identificată după un am văzut,cu al zecelea Sefirah, care se numește fie Malcuth (care înseamnă literal, Regat sau Regn), fie Schekinah (prezența lui Dumnezeu, atât în sfera divină cât și pe pamânt) și care la rîndul ei poate fi simbolizată prin Regină, Soție, Lună, etc".

mare, descrisă de tibetani ca *Chikay Bardo*, percepție a luminii clare a suprarealității, calea sostițială către marea eliberare.

Se poate observa faptul că aventura inițierii provoacă aventura limbajului, creând acel *fantastic de semnificații*, despre care vorbește Marcel de Certeau în *Fabula mistică*.<sup>24</sup> Aventura practicii textuale secundează în textele eliadiene itinerariile spirituale, elaborând un *modus loquendi* cababil să decodeze nesfârșitele alterări ale sensului. Ficțiunea inserează spații de expresie în care are loc rostirea sapiențială, textul spațializează aventura cunoașterii: "Eram sigur că mi se făcuse un *semn*...nu e numaidecât nevoie să vezi cerurile deschizându-se. *Dacă ai fi venit într-adevăr cu mașina, așa cum mi-am închipuit eu la început...*", "Nu înțeleg". Decodarea solicită practici transversale, capabile să descifreze tranzitul indefinibil al misterului diseminat în lucrurile lumii.

Opacizarea semnului se realizează prin procedee lingvistice precum folosirea ghilimelelor, scrierea cu majuscule sau utilizarea altor caractere. Tehnica retrace cuvântului valoarea designativă, generând o resemnatizare secretă, marcată de o retorică a insistenței. Reprezentative sunt în acest sens, în literatura lui Mircea Eliade cuvinte precum: *căldura, melancolia, neliniștea, uitarea, lotusul, strada, peștera, „paserea”, săgeata, zborul, strada, Marea Fugă, aproape aviator sau în textul de față, Marele Om*. Acest limbaj indirect, deschide cuvântul spre o formă poetică ;cuvântul răsucit naște mistic, prin răstignirea sensului, spiritul viu al cuvântului creator, altfel închis în litera moartă: "Începută în pictură, această "distrugere a limbajului" s-a extins la poezie, la roman și, recent de tot, odată cu Ionescu, la teatru....E vorba de ceva mai mult decât o distrugere, este o regresieune către haos, către un fel de *massa confusa, primordială....o modalitate germinală a materiei*. La mulți artiști moderni se simte că distrugerea limbajului plastic nu este decât prima fază a unui proces cu mult mai complex și că facerea unui univers nou trebuie în mod necesar să îi urmeze".<sup>25</sup>

Finalul romanului inserează motivul mitic al călătoriei spre Împărăție, cale ce trece prin "punctul crucial al erosului pământesc", în care "otrăvurile letale" se alchimizează în "descoperiri cerești", cei doi își pierd patimile, se egalizează, unul ca altul și unul cu altul, se supun călăuzirii celei mai înalte, erosului divin, se dezgolesc din nou, ca la începuturi, când erau găzduiți în Eden, goi, cu neputință de cuprins de Altcineva decât de focul "rugului aprins", de Iubirea călăuzitoare. Deși s-au găsit, ei nu-și mai aparțin pentru că se risipesc în toate, devin una, iar noaptea se face zi și moartea se face viață: "În Împărăție nici nu se însoară, nici nu se mărită, ci sunt ca îngerii lui Dumnezeu"(Matei,22-30). Ar putea fi unul dintre scenariile redescoperirii sacrului în romanul *Noaptea de Sânziene*, care semantizează tema jertfei în registrul unuia dintre complexe mitice universale, reconstituit în multe dintre religiile și gnozele lumii și anume, androginia, ca șansă a ieșirii din pântecele Leviathanului.

Căderea în Timp pare să fie pentru personajele romanului *încercarea labirintului* care, la sfârșitul experiențelor expiatoare le readuce vederea despătimitoare. Răul are chip omenesc și în roman el poartă măștile războiului, ale legionarismului, forme ale căderii și ale participării colective la "cina demonică", la care omul primește trupul și sângele "marelui sacrificator". Lumile carcerale ale Leviathanului. Romanul introduce tema uitării identității și intrarea în "Vastul legat cosmic". Contextul politic în care se desfășoară destinul tragic al personajelor descrie în mod simbolic aspectul nocturn al ființei. Într-o succesiune caleidoscopică, evenimentele istoriei ce își proiectează teroarea asupra lumii sunt următoarele: războiul este anunțat de ocuparea Poloniei de către Germania nazistă; în țară primul-ministru, Armand Călinescu, este asasinat de legionari;

<sup>24</sup> Michel de Certeau, *Fabula mistică, Secolele XVI-XVII*, Editura Polirom, Iași,1996.

<sup>25</sup>Mircea Eliade,*Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978, p.69.

drept răspuns, sute de legionari sunt executați, iar trupurile lor sunt expuse în piețe, cadavrele sunt aruncate pe un maidan, în apropierea Cotrocenilor și oamenii sunt invitați să vină și să privească aceste atrocități. Germania atacă Franța, Belgia și Olanda, Sovietele cer Basarabia, România trece de partea Axei, generalul Antonescu cere regelui să abdice. Începe Rebeliunea legionară, Garda de Fier se împotrivesc generalului Antonescu. Pe străzile Bucureștiului evreii sunt "fugăriți ca fiarele sălbatice, înjunghiați și îmbucățiți ca la abator!"<sup>26</sup>

Rebeliunea legionară este văzută apocaliptic: se instalează anarhia, pungașii și haimanalele din mahalalele Bucureștiului devastează orașul, prădează și omoară. România declară război sovietelor și cere recuperarea provinciei Basarabia, pierdută cu un an înainte. Urmează lovitura de stat a regelui Mihai, încetarea ostilităților față de Soviete, intrarea în țară a armatei "eliberatoare", tifosul exantematic în Moldova, decimarea diviziilor românești în Cehoslovacia, prăbușirea lui Hitler. Haosul se instalează abominabil: patrurile românești trag fără somație în bandele de spărgători, Berlinul este cucerit de trupele sovietice, se anunță moartea lui Hitler. În țară se speră în căderea guvernului Groza, impus de Vișinski. Are loc la 15 august, bombardamentul atomic asupra Japoniei și în 1948, abdicarea Regelui Mihai.

Experiența războiului este transformată în aventură spirituală, o inițiere despre căderea în timpul istoric. Experiențele războiului aduc răul în intimitatea personajelor, îl fac cunoscut în inima devastată de suferință. Corupte în centrul ființei, acestea coboară pe *o axis mundi* interioară, spre hăurile nopții apocaliptice, își asumă puterile "marelui sacrificator". Izbăvirea de rău în istoria decăzută pornește însă, în mod necesar, aventura spirituală a căutării. Pentru Ștefan Viziru, Ileana, Ioana, Anisie, Biriș, Cătălina, Eonul întrupat al iubirii extrage din ființa coruptă răul și îl înstrăinează. Ființa înțelege mecanismele ispitirii ca fiindu-i străine, îi deconspiră inutilitatea scenariului și dincolo de farsa tragică a dezordinii istorice rămâne ordinea superioară, pe care conștiința mitică o deoalează, dezvelind idolii de falsă strălucire. Răul, rămas exterior inimii, nu mai poate corupe. Prin partea sa istorică, romanul decodează, în limbajul religiosului fenomenologic, dezechilibrul provocat de război între *logos* și *eros*, principiile miturilor fondatoare.

Căderea în timpul istoric este surprinsă în rama unei farse absurde. La fel ca în infratragediile ionesciene, personajele trăiesc sentimentul abandonului; pe scena lumii, pare că omul este singur, părăsit de puterile *deinosului*. Mircea Eliade întoarce această înțelegere nihilistă în termenii redescoperirii sacrului, singurul care poate da sens existenței. Ieșirea din farsă este anunțată de procesul tainic al reamintirii identității, sacre, enunțată *sophrosinic*. "Eu nu sunt. Tu ești Cel ce este".

Singurul "*spectator*" lucid metafizic se dovedește Ștefan Viziru, care nu se lasă controlat de istoria tulbură, știind să destrame iluzia cosmică: "În fond nu mă pot lăsa posedat de un eveniment, oricât ar fi el de actual și de catastrofal. Îl discut un ceas, două, încerc să îl înțeleg, mă acomodez sau nu mă acomodez cu el, dar apoi trec mai departe și mă ocup de altceva. Măcar de atâta libertate să mai profităm, cât ni se mai îngăduie: libertatea de a ne alege subiectele de reflecție, de conversație sau de glumă".<sup>27</sup> Ștefan își asumă față de istorie rolul celui care deconspiră seducțiile camuflate ale scenariilor ce stau sub semnul lui *Diâbolé*.

În aventura războiului, "marele sacrificator" are inima de piatră, *timpul Leviathanului* pervertește. Ștefan înțelege pericolul ca sensul istoriei să dispără în pânțele Leviathanului: "Tocmai asta te întrebam și eu adineauri: crezi într-adevăr că numai prin moarte ne putem elibera de Timp, de Istorie? Atunci existența omenenească n-ar avea nici un sens. Atunci, ne-am afla aici,

<sup>26</sup>Noaptea de Sânziene, op.cit., vol II, p.12.

<sup>27</sup>Ibidem, vol I .p. 147.



în viață, în istorie, din greșeală. Dacă numai moartea ne îngăduie să ieșim din Timp și din istorie, nu ieșim de fapt nicăieri; regăsim doar neantul...” Dar ce-mi spui mie toate astea?! îl întreabă Ileana cu o subită enervare în glas. De ce-mi vorbești despre moarte și despre neant și despre pântecul balenei?!<sup>28</sup>

La fel cum profanul este considerat de către Mircea Eliade o limitarea sacrului manifestat, timpul istoric își găsește semnificația doar în raport cu timpul eschatologic, clipa istorică fiind o treaptă a scării către vederea eidetică. Starea paradisiacă este călăuza destinului istoric, oricât de greu ar părea de crezut. Conștiința mitică, ritualul religios, recuperează energiile începutului, reamintesc starea paradisiacă. Întrebarea ce conține camuflat mesajul spațiului paradisiac, prin aluzia la spațiul mioritic, revine aproape obsedant: ”mai e mult până la stână”?

Acolada istoriei cuprinsă între anii 1936-1948, în care au loc evenimentele, închide simbolic personajele în pânțele Leviathanului, animal monstruos din Vechiul Testament, simbol al Infernului, și al Judecatii de Apoi: ”E grav, continuă înfrigurat poetul. Succesul legionarilor înseamnă un nou succes pentru Hitler. Și triumful lui Hitler înseamnă moartea noastră spirituală, și poate chiar fizică, moartea tuturor”. Între parantezele istoriei ființa sa nu cade în ”somnul morții”, nu își uită identitatea, nu devine captivă într-un timp slăbit. Surghiunul este întrerupt, se transcend fracturile timpului. În afara acestui timp carceral, Ștefan se identifică cu ce este, nu cu ce are, își regăsește identitatea. Inițierea vine în urma *vegheii*: ”A sta de veghe, a fi pe deplin conștient, a fi prezent în lumea spiritului” și oarecum absent în timpul istoric.

Pentru Ștefan Viziru timpul istoric este încadrat de imaginația mitică între ”începutul lumii” și Apocalipsă. Timpul istoric apare ca o enclavă într-un netimp sau într-un prezent veșnic. Destinul se trăiește între parantezele timpului istoric decăzut, în care se dă lupta cu ignoranța, cu suferința, cu patimile, dar tot aici se află și vindecarea: ”spre a te vindeca de acțiunea Timpului trebuie să te întorci înapoi și să dai de ”Începutul lumii”.<sup>29</sup> ”Viața n-ar merita trăită dacă, pentru noi, oamenii moderni, ea s-ar reduce exclusiv la *istoria* pe care o facem. Istoria se petrece exclusiv în Timp, și prin tot ce are el mai bun, omul încearcă să se împotrivescă Timpului. Adu-ți aminte când te-ai îndrăgostit prima oară. Mai trăiai atunci în Timp”?<sup>30</sup>

Ștefan află că reîntorcerea este posibilă, deoarece planurile nu au fost niciodată separate: în cel mai negru timp al uitării, omul s-a aflat întotdeauna în vecinătatea centrului, lângă *o fereastră*. Experiențele fac parte din proiectul sophianic, aduc în manifestare adevărul, viața trăită călăuzitor. Ieșirea din labirint prin ferestrele de lumină, ”frângerii mistice”, ”lanțuri de aur”, ”picături de lumină” ce aduc gustul de cer în ființă, îi revelează lui Ștefan Viziru supraviețuirile sacrului în profan. Lumea este prezență vie a Luminii Taborice, coloană de foc, rug aprins al Iubirii. Se poate ieși din timpul istoric oricând, pe coloanele nesfârșite de lumină ce izbucnesc din picăturile profanului. Ștefan trăiește fulgerant acest sentiment de încredere, de triumf al spiritului; burta Leviathanului este fulgerată de Lumină, iar bezna timpului istoric se risipește. Pe marea scenă a *Spectacolului* omul nu este singur, ci călăuzit de Iubire. Viața nu este o farsă absurdă, există ieșiri. E nevoie însă de o nouă naștere, o naștere mistică și de o solidarizare a celor două lumi, *Unio mystica, coincidentia oppositorum*, *incipit vita nova*, începutul unei existențe paradoxale metafizic, așa cum o descrie Mircea Eliade în *Mefistofel și androginul*, un mod de a fi simultan în Timp și în afara Timpului, având conștiința unui centru ontologic personal, dar tototdeauna al unui centru ontologic transpersoanal, în care contrariile sunt abolite și atunci, ”în camera goală

<sup>28</sup>Ibidem, vol.I, p. 157.

<sup>29</sup>Ibidem.p.83.

<sup>30</sup>Noaptea de Sânziene, vol.I p.214.

se face lumină”.<sup>31</sup> Solidarizarea celor două lumi nu omogenizează, pentru că în continuare trebuie extras ”mărul de aur” dintre milioanele de mere doar poleite cu aur.

Împăcarea cu istoria revelează misterul totalității. Pe verticala axei, într-un lung zbor, sunt instalate două porți solstițiale, una care marchează intrarea în labirint și cealaltă, care indică ieșirea din labirint. În planul temporalității liturgice ele sunt însemnate de două nopți. Una în care noaptea se lasă învinsă de zi, și exprimă începutul ascensiunii, solstițiul de iarnă, și cea de a doua, în care ziua, egală cu noaptea, marchează *un hiatus*, o deschidere a cerurilor, căreia îi urmează, ritualic, coborârea. În roman călătoria începe într-un moment de hiatus, căruia îi urmează dramatic coborârea în infernul istoriei și se încheie, după doisprezece ani, tot într-un moment de hiatus, căruia nu îi mai urmează însă nicio coborâre, pentru că cei doi, asemenea eroului din basm, trec porțile solstițiale în lumina orbitoare (1934-1946). Porțile oamenilor, porțile micilor mistere și porțile zeilor deschid calea ”celui de-al treilea timp” sau timpul lui Ianus,<sup>32</sup> cum îl numește René Guenon, prezentul insesizabil, care conține întreaga realitate. Androginia insesizabilă a experiențelor mistice este detaliată și de Mircea Eliade: Ieșirea din labirint este anunțată de lumina care țâșnește din corpul Leviathanului. Timpul și Istoria dispar în cel de-al teilea timp al lui Ianus, prezent continuu, care abolește contrariile. Acesta pare a fi mesajul pe care Ștefan îl trimite Ilenei din labirint. Misterul totalității face parte din drama umană.<sup>33</sup>

Pierre Riffard sistematizează șase categorii de practici textuale care transmit mesajul ocult în disciplinele ezoterice: comportamentul personajelor situat în afara normelor (intelectual, spiritual, moral, afectiv, social, profesional), criptarea ideii în discursuri echivoce, misterioase, în interstiii mitice, parabolice, alegorice. Se practică de asemenea închiderea mesajului în jocuri de cuvinte, îndiscursul profetic, oracular, enigmatic, jocuri de limbaj care antrenează echivalări sinonimice, paronimice, fonologice, ambiguități, tăceri, gesturi. Inițiatorul protejează centrul, dar permite o apropiere periferică a neofitului, alegând să instrumenteze un joc al aparențelor, de cele mai multe ori spectaculoase, atât cât să atragă înspre cunoaștere, din curiozitate. Mesajul este încriptat cel mai adesea sub semnul anodinului, banalului sau prin transmiterea sa de către persoane degenerate, foarte puțin credibile. Cuvintele hermetice rostite de profeți, de sfinți dezvoltă o bogată polisemie sau blochează semioza prin semantismul paradoxal, ca în exemplul: ”cel ce își iubește viața o pierde”(Ioan. XII.25). Tropii, precum căldura, soarele, ascensorul, pădurea se constituie într-un limbaj crepuscular, ”parlar cruz”, în descendența nobiliară a poemelor din ciclul *Les Fidèles d'Amour*.

Printre invariantele tematice ale textelor ezoterice Pierre Riffard enumeră: imaginile și figurile Apocalipsei, viziunea cosmologică, concepția pesimistă asupra istoriei, dualismul, periodizarea temporalității istorice, docrina celor doi Eoni, Eros Logos, nevoia de a primi inspirația divină, cunoașterea prin inițiere, tema căderii și a mântuirii, reintegrarea în timpul paradisiac al ființei, de dinainte de cădere, androginitatea, natura demonică, natura angelică, principiile

<sup>31</sup>Mircea Eliade, *Mefistofel și androginul*, Editura Humanitas, București, p.41.

<sup>32</sup>Al treilea chip al lui Ianus, Ochiul lui Siva, în care se naște ”simțul veșniciei”, simbolizează în ordine ezoterică și Androginul, timpul fast în care ziua este egală cu noaptea, corpul mistic al Sfântului Ioan Botezătorul, apud. René Guenon, op. cit.

<sup>33</sup>Iubirea sacrificială a unui sfânt transcende iluzia dualismului, a diferenței profan-sacru.”pentru un rishi, însă, orice datorie, socială, etică, religioasă ajunge inutilă. El nu seroagă pentru că zeul e în sine; nu sacrifică, pentru că altarul e însuși trupul lui iar focul sacrificial, respirația: nu se teme pentru că e fără teamă, după cum e brahman însuși”p.84 (Iubirea mistică în Bengal) Tot în registrul iubirii sacrificiale este integrată și dragostea care înfruntă primejdia, iubirea femeii care aparține altcuiva, simbolizată prin cuplul mistic Krishna-Radha, perechea adulteră, este mai prețioasă decât iubirea unei mirese. Amanta mistică, anloagon al Sofiei este inseparabilă uniunii mistice:”Nici Dumnezeu, nici propriul suflet nu poate cunoaște fără amanta mistică”, p.111. Refacerea perechii mistice ideale, confluență iubirii de mamă, de prietenă, de slugă și de soție, permite revelarea integrală a ființei, dincolo de sexualitate, oglindă magică în care ”fața” se arată către Față. Ispitele se transformă în instrumente de perfecțiune, înlănțuirile în ordinea atașamentelor erotice sunt folosite în scopul eliberării. Satisfacția nu este căutată niciodată, cidoar contactul cu energiile care l-au creat, trăirea stării de sat cit ananda, unire a contrariilor.

polarității, a metamorfozei continue, aspirația către totalitate, transcendența, impersonalitatea autorului, care nu își asumă învățătura, deoarece sursa învățăturii este întotdeauna transcendența, planul subtil, corespondențele și analogiile oculte. Aceste invariante sintetizate din opera unor calșici ai ezoterismului<sup>34</sup> își subordonează alte serii tematice, care la rândul-le organizează rizomatic strategii de constituire a sensului. Uimitor este faptul că toate aceste teme se regăsesc și în romanul *Noaptea de Sânziene*, ceea ce ne îngăduie să credem că acest text legatar lasă la îndemâna cititorului discipol un fel de testament secret al scenariilor posibile de redescoperire a sacrului, construiește "ferestre" sau ieșiri din pântecele Leviathanului.

Medierea referențială, un procedeu simbolic pre-textual funcționează și în romanul *Noaptea de Sânziene*. Trimiterea "instaurativă"<sup>35</sup> la balada Miorița, conduce lectura către ontologia simbolică a textului, prezentată de eroul baladei ca o înțelegere cosmologică a relației om-lume. În lucrarea sa *De la Zalmoxis la Gengis-Han*, analizând balada Miorița, într-un amplu studiu comparativ, Mircea Eliade se oprește și asupra semnificațiilor metafizice ale textului folcloric. Poate cea mai interesantă observație a istoricului religiilor, care poate deveni o posibilă cheie de lectură pentru înțelegere a mesajului lui Ștefan din labirint, se referă la faptul că lumea nu este sacră în sine, perspectiva păstorului asupra lumii nu este panteistă, *ci ea se transformă într-un cosmos liturgic, prin voința eroului de a transforma un eveniment nefericit într-o taină a nunții*.

Dimensiunea liturgică a eroului este cucerită prin voința lui de mistică solidaritate cu lumea. Răspunsul lui Ștefan Viziru în ce privește ieșirea din burta balenei este același cu al păstorului, care înțelege că nu se poate apăra de destin cu aceleași strategii care extrag dintr-o situație conflictuală de viață, că nu poți anula sensul istoriei, nu te poți extrage terorii Istoriei și nici Timpului, dar nici abandonul în disperare ori în răzvrătirile iconoclate, proclamarea nihilismelor absolute ca unice întâmpinări cognitive ale absurdului existențial nu sunt soluția, ci voința viguroasă de a impune un sens absurdului însuși, întorcând nefericirea morții într-o *feerie nupțială*: "...păstorul nu se comportă ca alți reprezentanți iluștri ai nihilismului modern. Răspunsul său e cu totul altul: preface nenorocul care-l condamnă la moarte într-un mister al tainei nunții maiestuos și feeric care, în cele din urmă, îi permite să triumfe asupra propriului destin".<sup>36</sup> În acest nod textual romanul rescrie *mitul veșnicei reîntorceri* din perspectiva dramei christologice, care salvează tragicul destin uman supus Istoriei; în final destinul este transfigurat și reintegrat unor valori care pot rămâne necunoscute în lipsa revelației sau a inițierii. Ștefan Viziru Redevine solidar cu istoria, pe care o trăiește în unitate cu sacrul și apoi găsește *firul de aur* care îl leagă de cer. *Coincidentia oppositorum* este trăită ca paradoxală unitate a vieții și a morții.

## BIBLIOGRAPHY

- Böhme, Jakob, *Aurora sau răsăritul care se întrezărește*, Editura Științifică, București, 1993.  
 Culianu, Ioan Petru, *Mircea Eliade*, București, Editura Nemira, 1995.  
 Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, București, Editura Nemira, 1998  
 Eliade, Mircea, *Nunță în cer*, Editura pentru Literatură, București, 1969.  
 Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978.

<sup>34</sup>Ibidem, p. 308 și urm.

<sup>35</sup>Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, București, Editura Nemira, 1998, p.72.

<sup>36</sup>Ibidem. p. 263.

Eliade, Mircea, *De la Zalmoxis la Genghis-Han: Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, București, Editura Humanitas, 1995.  
Eliade, Mircea, *Erotica mistică în Bengal*, Editura "Jurnalul Literar", București, 1994.  
Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas, 1996.  
Eliade, Mircea, *Mefistofel și androginul*, Editura Humanitas, București, 1995.  
Eliade, Mircea, *Noaptea de Sânziene*, București, Editura Minerva, 1991.  
Evdochimov, Paul, *Femeia și mântuirea lumii*, București, Editura Sophia, 2015.  
Jung, C. G. *În lumea arhetipurilor*, Editura Jurnalul literar, București, 1994.  
Khan, Hazrat Inayat, *Sufism, Calea iluminării*, București, Editura Sophia, 2003.  
*Milarepa, marele yoghin tibetan. Introducere în Yoga Maha-Mudra*. Editura Impact, 1991, după traducerea din 1938 a lui W.Y.Ewans-Wentz.

Riffard, Pierre, *Qu'est-ce que l'ésotérisme ? Anthologie de l'ésotérisme occidental* Paris, Edition Robert Laffont, 1990.

## CRITICAL DISCOURSE AND "CANONICAL" IRREVERENCE - ȘTEFAN AGOPIAN IN THE "DIALOGUE" OF THE CRITICS

Laurențiu Ichim

Lecturer, PhD., „Dunărea de Jos” University of Galați

*Abstract: The indecision of the specialized critique regarding Ștefan Agopian belonging - or non-belonging – as a writer to a generation of literary creation or direction is an indirect form of validation of the irreducible specificity of the writing that Agopian produces in a confident, unrestrained way, in relation to the literary and other similar patterns. From this perspective, our approach brings together and comments on critical authorized opinions which are different as stake and unequal as an impact and which, through the analysis of the particularities of the writing under discussion, constructs a necessary framework for any specialized approach to Ștefan Agopian literary prose.*

*Keywords: critical discourse, creative generation, the eighties, literary patterns, literary prose.*

Adepti ai apartenenței ferme a lui Agopian la generația postmodernă – a optzeciștilor, adică – sunt aceia care, precum Ion Bogdan Lefter, au risipit multă energie pentru a demonstra fără putință de tăgadă existența de sine stătătoare a unui postmodernism românesc, a unei dezbateri pe teme comparabile cu cele care au dat greutate termenului în spațiul anglo-saxon sau american și a unei literaturi pe măsură.

Mai interesat însă de poezia postmodernă românească, decât de componenta în proză a literaturii optzeciste, Lefter face, în ceea ce-l privește pe Agopian, o observație sumară, pe care am preluat-o ca atare din volumul intitulat *Postmodernism. Din dosarul unei «bătălii» culturale*: „între talentul necontrafăcut al tuturor celor pe care i-am inventariat și valoarea de vârf a câtorva (s.n.) – să zicem, a lui Mircea Nedelciu, Ștefan Agopian, Alexandru Vlad, Gheorghe Crăciun, Ioan Groșan, Sorin Preda, Cristian Teodorescu – se cuvine evidențiată personalitatea autentică a unora [...]”<sup>1</sup>

Se remarcă discreta intenție de a ierarhiza valoric, precum și vecinătățile ilustre la care se raportează în mod implicit Agopian.

Mult mai interesată și mai profundă în abordarea textelor reprezentative de proză optzecistă, Carmen Mușat păstrează în fundal cadrul și criteriul generaționist, dar fără a pierde din vedere puternica amprentă creatoare a scriitorilor considerați reprezentativi: sunt, aceștia, „puternice individualități, creatori autentici ale căror cărți vor rezista cu siguranță timpului și modelor”<sup>2</sup> – adică prin ele însele, indiferent de perspectiva istorico-literară ori critică ce i-a asociat, la un moment dat, unei grile de lectură, unei poetici, unei direcții literare sau unei generații de creație. Aici, autoarea propune trei direcții de manifestare a prozei postmoderne românești, respectiv cea ludică, autoironică, cea metafictională și cea imaginală sau antropocentrică,

<sup>1</sup> Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei «bătălii» culturale*, ediția a V-a, adăugită, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002, p. 181

<sup>2</sup> Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998, p.121



încadrându-l pe Agopian în cea de-a treia.<sup>3</sup>

Menținând activă grila de receptare în virtutea căreia Agopian este un scriitor optzecist, *Dicționarul Scriitorilor Români* caută argumente, așa cum este firesc, la nivelul construcției narative particulare, al raportului invers cu mărcile narațiunii tradiționale, al deconstrucției sistematice a arhitecturii narative realist-clasice precum și al relației de autoritate motivată ierarhic între instanțele intra- și extratextuale ce conlucrează la (dez)articularea coerenței discursiv-textuale. Prin urmare, dacă apartenența lui Agopian la o generație de creație anume poate fi demonstrată, atunci argumentele trebuie să provină din stratul narativ-diegetic și al procedurilor (de)constructive specifice. Altfel spus, „solidar cu generația de prozatori din care face parte, Agopian refuză în mod deliberat dicțiunea epică tradițională pe care o ironizează, deconspiră sau parodiază, rezultatul fiind însușirea tehnicii narative prin câteva procedee: fragmentarea discursului, răsturnarea cronologiei, ambiguitatea relației între autor și personaj, între realitate și ficțiune, contemplație și acțiune etc.”<sup>4</sup>

Totodată, stilistic și procedural, Agopian este pus în relație cu predecesori de la care se revendică singur în interviurile date colegilor de breaslă și publicate în importante reviste de cultură (le vom analiza într-un capitol special), în sensul unei opțiuni lucid și deliberat asumate și cu acuta conștiință a necesității stabilirii unei / unor filiații oneste înainte ca criticii să purceadă la a-i inventaria, uneori cu asupra de măsură, predecesorii. Ca urmare, „(...)Agopian intră într-o tradiție a prozei românești ilustrată de Ion Ghica și Mateiu I. Caragiale iar, mai recent, de Mircea Ciobanu, Costache Olăreanu, Paul Georgescu, Radu Petrescu sau M. H. Simionescu”.<sup>5</sup>

Și Iulian Boldea îl consideră pe Agopian *prozator al generației '80*, dar aprecierile cu caracter sintetic pe care le face, înainte de a trece la analiza romanului *Fric* (poate și influențate de natura interpretabilă a acestui text ce pendulează la granița dintre eroticul estetizat, livrescul redimensionat diegetic și devenit substanță a unei utopii magice bazate pe metamorfozele discursului), vizează tocmai elementele care particularizează discursul românesc și trasează liniile de forță ale unui prozator sâstisit de literatură și, tocmai de aceea, reinventând-o din propriile ei fărâme.

În termenii criticului, Agopian „face parte din categoria acelor scriitori fascinanți, creatori de verb și de atmosferă, seduși de magia limbajului și de spectacolul unei lumi în derivă, aflată în perpetuă metamorfoză”, o lume dinamică (...) „ce se corelează unei atemporalități sacralizante în care istoria și utopia se îngemănează” și unei „atmosfera epice marcate de un colorit fastuos și ambiguu”.<sup>6</sup>

Situându-se explicit polemic în raport cu celelalte istorii, panorame literare ori sinteze istorico-literare, în discutarea impactului factorului politic asupra faptului estetic în spațiul românesc de cultură de după al doilea război, Eugen Negrici propune, în *Literatura română sub comunism*<sup>7</sup>, o etapizare a colaboraționismului literar în toate formele sale. Acuzând direct atât sistemul ideologic agresiv, strategiile de manipulare a conștiințelor și transformarea scriitorilor – cu voie sau fără voie – în făptuitori aserviți ai actului creator și ai produsului estetic, cât și disponibilitatea acestora din urmă – e drept că în proporții variabile, de a-și asuma tehnici de *supraviețuire prin cultură*, criticul aşază, în *Etapa naționalismului comunist*, în compartimentul

<sup>3</sup> idem, p. 26

<sup>4</sup> Zăciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, vol. I, Ed. Albatros, București, 2001, p. 27

<sup>5</sup> idem, p. 28

<sup>6</sup> Boldea, Iulian, *Ludic și ironic în proza optzecistă*, în „Limba română”, nr. 1-2, 2008

<sup>7</sup> Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Ed. Fundației PRO, București, 2002 și *Literatura română sub comunism. Poezia*, Ed. Fundației PRO, București, 2003

dedicat *Literaturii* (strategic) *tolerate*, trei secțiuni, toate sub semnul *aspirației la literaritate: afirmarea complexității naturii umane; transfigurări ale realului; proza livrescă, autoreferențială și parodică*.

Agopian este inclus în cea de-a doua categorie, la subdiviziunea *realismul magic: victoria imaginației și a fanteziei*, alături de Dumitru Radu Popescu și George Bălăiță, – incluși la categoria *modernizarea narațiunii și alunecarea în fantastic și mistic prin relativizarea mesajului, ca o consecință a spaimei de claritate*, de Mircea Cărtărescu, integrat *realismului cotidian cu reverberații fantastice, fabricarea fantasticului*, și de Ștefan Bănuțescu, corelat cu *plăsmuirea de tărâmurii insolite*.

Vecinătățile taxinomice funcționează ca o inedită cuantificare a cantității de productivitate ficțională și de experiment procedural, evidențiindu-se un Agopian aflat *à mi-chemin* între fantazarea pe coordonatele istoriei, ale miticului, magicului ori ale fantasticului, și regândirea categoriilor narative în sensul unor inițiale anticipări optzeciste, urmate de redimensionări personalizate ale acestora.

Ulterior, în cuprinsul subcapitolului care îi este dedicat, scrisul lui Agopian este raportat deschis la categoria privilegiată a inovatorilor cărora li se datorează emanciparea prozei românești de servituțile ideologice și ale realismului canonic. În termenii criticului, „cărțile lui Agopian reprezintă o victorie a imaginației creatoare și veriga lipsă a evoluției prozei noastre dominate, vreme de un secol și jumătate, de redare și memorie, o proză rareori aflată în zona ficțiunii și care e săracă în produse ale fanteziei pure. Romanele sale constituie un punct extrem al procesului de emancipare treptată a prozei românești, nu numai față de dogmatismul realismului socialist al anilor '50, ci și față de *rigorile realismului canonic în general*”.<sup>8</sup>

Într-un scurt istoric al devenirii prozei literare românești, Negrici identifică momentele ei de vârf cu o mișcare a formelor literare în direcția re-autoironizării estetice. Orientându-se către strategiile de articulare textuală, prozatorii exersează translatarea mizei estetice, pentru început, în discurs. Întoarcerea la *alfabetul prozei* a însemnat, mai întâi, „recâștigarea dreptului de a scrie o proză realistă cu tehnici narative și tipologii tradiționale și cu o tematică socială sau psihologică fără implicații politice periculoase”.<sup>9</sup>

Urmează perioada anilor '60, cu primele tentative de *transfigurare a realului*, slab reprezentate (Vasile Voiculescu), până spre anii '70, când Școala de la Târgoviște va „înlocui *mimesisul* cu *poesisul* și va întoarce literatura către ea însăși, prin (re)descoperirea resurselor procedurale ale ludicului și parodicului pe fondul autoreflexivității ca marcă distinctivă a textelor”.<sup>10</sup>

Pe acest fond, câștigul real al prozelor lui Agopian rezidă, în opinia criticului, în *gratuitatea* cu care și-a înzestrat textele și care repune definitiv literatura în drepturile ei depline: „dar Ștefan Agopian, fără să renunțe la voluptățile jocului și la avantajele stilistice ale situației metatextuale, a dat cale liberă fanteziei creatoare să ivească o *irealitate* consecventă și plauzibilă, deși insensibilă la orice tip de determinare realistă. Într-o etapă istorică bine definită, în care cei mai mulți scriitori se străduiau să prindă sensul dramatic al realității imediate, și, fără să irite prea mult autoritățile vigilente, să facă progrese mărunte în cucerirea adevărului (politic, istoric sau social), au apărut, iată, câteva cărți care dădeau sentimentul deplinei gratuități artistice”.<sup>11</sup>

La polul opus adepților postmodernității și ai apartenenței certe a lui Agopian la formula

<sup>8</sup> idem, p. 348. De altfel, tot aici, Negrici nu pregetă în a identifica în Agopian „un autor de referință al literaturii actuale”, reprezentativ pentru o „deplină izbândă [a narațiunii] asupra îngrădirilor mimesisului.”

<sup>9</sup> ibidem

<sup>10</sup> idem, pp. 348-349

<sup>11</sup> idem, p. 349

literară a generației '80, sau a formelor înrudite care par a justifica atât viziunea de ansamblu asupra procesului de creație surprins *in actu*, cât și concretizările (de)(re)structurante ale categoriilor narațiunii literare, se află cel puțin doi dintre reprezentanții criticii exegetice. Întâiul, în ordine cronologică, Mircea Scarlat nu crede nici în autonomia postmodernismului nici în eficiența aparatului critic redutabil care ar trebui să-l fundamenteze teoretic.

Ceea ce concură la elaborarea scriiturii *moderniste* agopiene sunt, în opinia criticului, aliajul – sau *greșa* dintre *structurile narrative arhaice*, păstrate ca schelet al discursului cu funcția de a da coerență și echilibru semantic, și *cele mai noi tehnici ale prozei*, așa cum se întâmplă în romanul *Sara* care, pentru critic, este în mod fundamental un basm. Exemplificând formula modernismului literar românesc ajuns la maturitate, Agopian scrie o „proză senină, lipsită complet de încrâncenarea «metodologică» din scrierile doctinarilor literaturii experimentale.”<sup>12</sup>

Păstrând opțiunea pentru modernism, în dauna postmodernismului devenit, în urma supralicitării și a unui paradox care nu-i anulează, în fond, esența, *concept tare*, Simona Sora este categorică: „moderne în fond prin nevoia de semnificație (chiar relativizată și căzută în derizoriu), cele cinci romane ale scriitorului de până în 1987 sunt cărțile cuiva care, în ciuda «epuizării literaturii», a «dezarticulării miturilor», a slăbiciunii și fragmentarismului la care e condamnată (nu de azi) sus-numita literatură păstrează o încredere rotundă în posibilitățile ei creatoare de real.”<sup>13</sup>

Cu alte cuvinte, dezarticulând programatic structurile narrative tradiționale (deși se revendică de la o linie de plan secund a mișcării formelor literare românești, acea proză prin excelență, estetizantă, arhaizantă și de mare rafinament stilistic), Agopian păstrează, în romanele sale, funcția ontologic-întemeietoare a cuvântului. Și tot aici, autoarea insistă asupra caracterului inclasificabil al scriiturii lui Agopian, identificând și o inedită componentă *meta* a discursului său românesc – „Agopian a scăpat de toate etichetele asumându-le textual și ironizându-le procedural.”<sup>14</sup>

Etichetele critice pe care autoarea le enumeră aparțin unor nume consacrate în domeniul *expertizei* postmoderne: romancierul a fost „încadrat într-un «suprerealism al anilor '70», dar și în «noul postmodernism virtual și fractalic» (Cărtărescu), într-un «fantezism alegoric și livresc» (Țeposu), dar și într-un etern «fantastic textual» (Crohmlăniceanu).”<sup>15</sup>

O altă secțiune a discursului critic preocupat de scrierile lui Ștefan Agopian îl consideră un autor inclasabil ori de-a dreptul unic. Demonstrația care vine să susțină acest punct de vedere se sprijină pe o inventariere mai mult sau mai puțin detaliată a particularităților discursiv-textuale agopiene și pe o analiză mai mult sau mai puțin aprofundată a romanelor.

Așa de pildă, în *Dicționarul esențial al scriitorilor români* se spune limpede: „autor dificil de clasificat, continuând tradiția prozei noastre artiste, Agopian cultivă cu predilecție narațiunea fantastică, cu sugestii filtrate din romanul de aventuri de tip picaresc”. Amprenta stilistică aparte și volutele inconfundabile ale textului rezidă în aceea că, „proiectând personaje imaginare într-o lume de aparentă reconstituire istorică, ficțiunea și farmecul scriiturii, stilul senzual și catifelat absorb toate detaliile de analiză și de document, real sau livresc”.<sup>16</sup>

Foarte ferm în a stabili caracterul neîncadrabil al scrisului lui Agopian – „formula Agopian

<sup>12</sup> Scarlat, Mircea, *Scutul de lumină*, în „Viața românească”, iulie, 1987

<sup>13</sup> Sora, Simona, *Despre inconvenientul de a (nu) scrie*, în „Dilema”, mai 2003

<sup>14</sup> ibidem

<sup>15</sup> ibidem

<sup>16</sup> Zăciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, (coord.), *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Ed. Albatros, București, 2000, p. 12

este inconfundabilă și (trebuie mărturisit acest lucru) greu analizabilă”<sup>17</sup> – Dan C. Mihăilescu remarcă natura explicit contrastantă a universului ficțional creat de Agopian, indecizia, fluiditatea identitară și de construcție a personajelor, temele majore ale cărților, care își asociază și ele ideea de curgere permanentă, totul sub semnul *principiului dominoului*, investit cu forță de falsă propulsie narativă. Adaptând grila de lectură bachelardiană la specificitatea romanelor lui Agopian, criticul vorbește despre o *reverie a istoriei* care să explice modalitatea de raportare la evenimential, fluiditatea textual-discursivă și virtuțile interspeculare ce întorc, din când în când, textul asupra sa însuși, adâncindu-i semnificațiile pe verticală, în dauna sintaxei narative obligatorii.

În termenii criticului, „psihismul hidrant” reverberează în structura *heracliteană* a istorisirii, în care coexistă „speranță și cruzime, ironie și barbarie, decizie aleatorie și totuși, rigoare participativă” și care „orientează aceste existențe, ce umblă prin istorie ca o ceață, ca o lovitură de tun sau ca o părere, asediați și asediatori totodată, încărcăți de obsesii” – „timpul, singurătatea, crima, dezorientarea, anxietatea reprimată în fel și chip, un fel de «principiu al dominoului» animat de nichitastănesciana viziune a sentimentelor, de bani și misiuni de taină, atât de secrete încât nimic din ceea ce se vede nu e la locul său”.<sup>18</sup>

*Poeticii acvatică a reveriei* i se adaugă, în opinia criticului, *psihismul ascensional*, astfel încât aparițiile stranii, cu încărcătură simbolică densă, potrivit tradiției, dar ambiguă și relativizată grație reflexelor autospeculare și metareferențiale ale textului - ale îngerului sau ale păsării - se coroborează cu elemente picarești supuse, și ele, unei arhitecturi interne a contrastelor - „donquijotismul și natura funciar demonică a personajelor, lentoarea gestuală, nemotivația comportamentală, ambiguitatea sau permanenta suspendare a deciziilor radicale, rolul important pe care-l dețin aici visul, genealogiile și analogiile bizare, imageria burlescă, autopersiflajul și travestiul pseudobiblic în sentimente și atitudini sunt caracteristici care afirmă prin negare și anulează (...) însăși construcția (...)”.<sup>19</sup>

În cel de-al doilea volum al *Literaturii române în postceaușism* criticul reia ideea unicității scrisului agopian, dar experimentează, ca suport argumentativ, o altă perspectivă interpretativă centrată pe ideea *minimalismului barochizant*.<sup>20</sup> Cu alte cuvinte, „adorat de o elită livrată deopotrivă rafinamentului estetic manierist și boemei onirico-bahice, Ștefan Agopian a fost dintru început foarte greu clasabil. Adică unic.”<sup>21</sup> Aproape de capodoperă, *Manualul întâmplărilor*, dar și *Tache de catifea* ori *Tobit* exemplifică, în opinia criticului, un spațiu dominat de *meraviglia* și *agudezza*, în care viziunea barocă și instrumentarul manierist concură la elaborarea unui univers de discurs „cu vedenii și sonorități de o cruzime paradoxală, lumea de jos, a pântecului triumfalic [ce] face spectacolul rațiunii ludice în care carnalitatea excită în palpitul ei esteticul, viziunea macabră capătă efecte groțesti și, în general, toată lumea aceasta țăcănită, pofticioasă, gâlgâind de viață și sexualitate ... este moartă de mult”.<sup>22</sup>

Alte câteva voci critice din actualitatea receptării scrierilor lui Ștefan Agopian își construiesc demersul analitic pe direcția identificării mărcilor care-l apropie într-o anumită măsură pe romancier de proza optzecistă, dar mai ales a elementelor de discurs și de proiecție referențial-diegetică ce asigură singularitatea și marca distinctivă a literaturii practicate de Agopian.

<sup>17</sup> Mihăilescu, Dan C., *Reveria istoriei în Scrieri de plăcere*, Ed. Fundației PRO, București, 2004, p. 34

<sup>18</sup> idem, p. 35

<sup>19</sup> ibidem

<sup>20</sup> Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceaușism*, vol. II, *Prezentul ca dezumanizare*, Ed. Polirom, Iași, 2006, p. 119

<sup>21</sup> idem, p. 118

<sup>22</sup> ibidem

În monografia pe care i-o dedică<sup>23</sup>, Ruxandra Ivăncescu remarcă, din capul locului, apetența anticanonică a scriitorului, gestul de ireverență literară în raport cu mai tinerii scriitori optzeciști, concretizat în situarea sa marginală relativ la emfaticizarea discursului procedural de care optzeciștii uzează ori, după caz, *experimentează*: „Personalitate singulară în proza noastră contemporană, unul dintre acei autori care, inițial, refuzând să se conformeze unui «canon» oficial, situându-se chiar într-o poziție oarecum marginală față de acest «canon» central, reușesc să impună ei înșiși noi canoane literare”.<sup>24</sup>

Pe de o parte, scriitura lui Agopian face apel la strategiile postmoderne de (dez)articulare narativă, deconstruind în mod conștient și demitizând inventarul *marilor teme* ale literaturii, *ordinea discursului* și, în egală măsură, *coerența universului diegetic*. Totodată, aderența la principiul *telquel*-ist de universalizare a cărții ca *Text atotecuprinzător* și insistența pe dimensiunea autoreferențială și autoreflexivă a narațiunii, precum și descentrarea logicii și a ierarhiei interne a epicului, multiplicarea perspectivelor și a vocilor narrative merg, cum se știe, împreună, în proza postmodernă românească.

Pe de altă parte, multiplicarea la nesfârșit a virtuților speculare ale reprezentărilor textuale constituie o replică inedită a labirintului borgesian („multiplicarea descriptivă a gesturilor și a «momentelor» povestirii”, „dublate de multiple unghiuri narrative, toate sub semnul convenției realiste a verosimilului”, „face din povestirea «eroic-comică», istoric-picarescă a lui Ștefan Agopian o perfectă replică, încarnată în text, a labirintului-oglină evocat de Borges”)<sup>25</sup> agrementată manierist. În acest sens, relativizarea postmodernă a adevărului se întâlnește cu mecanismele de tip *trompe-l'oeil* cultivate de manieriști („realitatea substituită prin cărți – oglinzi imperfecte ale realității prime este prelucrată, în propriul univers literar, de o serie de oglinzi voit deformatoare” – precum acelea ce înconjoară celebrul portret al lui Parmigianino<sup>26</sup>).

Într-un *Cuvânt înainte* cu valoare de explicitare a particularităților de direcție și de opțiune ideologic – formală ale scriitorilor aparținând generației '80, Ioan Holban distinge între promoția lui Marin Preda, a lui Alexandru Ivasiuc ș.a.m.d., adeptă a unei poetici narrative ce are drept miză *adevărul istoric confruntat cu adevărul individului* prins în tăvălugul evenimentelor, și promoția care-i include pe Ștefan Agopian, Mircea Nedelciu, Radu Țuculescu, Alexandru Vlad, Constantin Stan, Adriana Bittel, Tudor Dumitru Savu, Sorin Preda etc. optând, aceștia din urmă, pentru o poetică centrată pe procedural, pe *trans-formarea lumii în text* și nu pe *transferarea* acesteia în spațiul scriiturii.<sup>27</sup>

Adepti ai exercițiului textualist, bazat pe *substituirea* realului prin discurs sau pe *topirea* acestuia în text, scriitorii menționați dispun de mijloacele tehnice care să permită activarea dimensiunii autospeculare și autocomentative a scriiturii care, „conștiente de împrejurările proprii elaborării”, se eliberează de servituțiile oricărei convenții literare preexistente și, fără teamă că ar putea concura la a constitui o altă convenție, sub alt nume, practică „decupajul și montajul secvențelor epice, intersectarea planurilor, povestirea intertextuală, «compoziția vocilor»”.<sup>28</sup>

Postmodern, însă *par lui même*, Ștefan Agopian practică regresia temporală în memoria colectivă a literaturii ca pe o formă de resubstanțializare (parțial textualistă / textualizantă, adică

<sup>23</sup> Ivăncescu, Ruxandra, *Ștefan Agopian. Monografie*, Ed. Aula, Brașov, 2000. Fără să insiste asupra particularităților de structură și de semnificații ale scriiturii agopiene, Ion Simuț menționează, în sinteza *Incursiuni în literatura actuală*, Ed. Cogito, Oradea, 1994, p. 373, *frumusețile mateine* din *Tache de catifea* și faptul că, în cazul acestei scriituri, „virtuozitatea exhibă modul de realizare al operei, constituirea formei, expune procedeele și uneltele creației”.

<sup>24</sup> idem, p. 7

<sup>25</sup> idem, p. 18

<sup>26</sup> idem, p. 15

<sup>27</sup> Holban, Ioan, *Profiluri contemporane*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 21

<sup>28</sup> idem, pp. 23-24



lucidă, conștientă de ea însăși, a unor structuri narative preexistente.) Mai mult, Agopian pune în practică o perspectivă integratoare asupra operei, așa încât aceasta pare „o carte continuă, punctual individualizată de entități diferite, dar care comunică între ele (...)”.<sup>29</sup>

Comentând apartenența lui Agopian la categoria *realismului magic*, propusă de Eugen Negrici, Eugen Bartic-Bogdan inventariază, la rândul său, *semnele* textuale ale postmodernității, utilizate *ad libitum* de un romancier care explorează în egală măsură reversele fabulosului și pluralitatea modernistă a lumilor. În termenii criticului, pe Agopian „îl leagă de contemporanii săi o atitudine estetică, hedonistă față de lume”, „întreșeserea nivelelor discursive”, „alternanța vocilor narative amintesc de heteroglosia postmodernistă”. Pe de altă parte, „neverosimilul, această unealtă a fabulosului, este puntea care desparte dintr-un anumit punct de vedere ficțiunea postmodernistă de cea agopiană”, iar „lumile multiple ale discursului se integrează unui singur plan ontologic”.<sup>30</sup>

O scriitură care forțează resursele și limitele ontologice ale discursului, dovedindu-și *autofagia* ca limită extremă a unui discurs narativ ce pare capabil să se autogenerizeze ori, la fel de bine, să se autodistrugă la infinit, astfel îi par textualistului Gheorghe Crăciun prozele literare ale lui Ștefan Agopian. „Discursul narativ al lui Ștefan Agopian nu dă semne că dincolo de spectaculosul în sine al scriiturii, ar urmări să ajungă undeva”, „nici că ar crede în durabilitatea articulării sale”.<sup>31</sup>

Gratuitatea – aparentă - a orfevreriei stilistice extrem de elaborate, în siajul rafinaților Odobescu, Ghica, Sadoveanu și Mateiu Caragiale, face parte dintr-o scriitură care, „energetică, instabilă, proteică” – asemenea autorului său – „intră frecvent în conflict cu semnificațiile date, cu modelele literare preexistente”.<sup>32</sup>

## BIBLIOGRAPHY

Bartic-Bogdan, Eugen, *O evadare din postmodernism: realismul magic la Ștefan Agopian*, disponibil la adresa: <http://www.egophobia.ro/?p=6728>, accesat la 21.04.2013.

Boldea, Iulian, *Ludic și ironic în proza optzecistă*, în „Limba română”, nr. 1-2, 2008.

Crăciun, Gheorghe, *Pactul somatografic. Made by laboratoarele Agopian*, în „Observator cultural”, nr. 37, octombrie 2002, disponibil la adresa [http://www.observatorcultural.ro/Pactul-somatografic.-Made-by-laboratoarele-Agopian\\*articleID\\_5403-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Pactul-somatografic.-Made-by-laboratoarele-Agopian*articleID_5403-articles_details.html), accesat la 30.06.2012.

Holban, Ioan, *Profiluri contemporane*, Ed. Cartea Românească, București, 1987.

Ivănescu, Ruxandra, *Ștefan Agopian. Monografie*, Ed. Aula, Brașov, 2000.

Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei «bătălii» culturale*, ediția a V-a, adăugită, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002.

Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceausism*, vol. II, *Prezentul ca dezumanizare*, Ed. Polirom, Iași, 2006.

Mihăilescu, Dan C., *Reveria istoriei în Scrieri de plăcere*, Ed. Fundației PRO, București, 2004.

Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Ed.

<sup>29</sup> idem, p. 20

<sup>30</sup>Bartic-Bogdan, Eugen, *O evadare din postmodernism: realismul magic la Ștefan Agopian*, disponibil la adresa: <http://www.egophobia.ro/?p=6728>, accesat la 21.04.2013

<sup>31</sup> Crăciun, Gheorghe, *Pactul somatografic. Made by laboratoarele Agopian*, în „Observator cultural”, nr. 37, octombrie 2002, disponibil la adresa [http://www.observatorcultural.ro/Pactul-somatografic.-Made-by-laboratoarele-Agopian\\*articleID\\_5403-articles\\_details.html](http://www.observatorcultural.ro/Pactul-somatografic.-Made-by-laboratoarele-Agopian*articleID_5403-articles_details.html), accesat la 30.06.2012

<sup>32</sup> idem

Paralela 45, Pitești, 1998.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Ed. Fundației PRO, București, 2002 și *Literatura română sub comunism. Poezia*, Ed. Fundației PRO, București, 2003.

Scarlat, Mircea, *Scutul de lumină*, în „Viața românească”, iulie, 1987.

Simuț, Ion, *Incursiuni în literatura actuală*, Ed. Cogito, Oradea, 1994.

Sora, Simona, *Despre inconvenientul de a (nu) scrie*, în „Dilema”, mai 2003.

Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, (coord.), *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Ed. Albatros, București, 2000.

Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, vol. I, Ed. Albatros, București, 2001.

## THE EVALUATION OF SCHOOL PERFORMANCES – ESSENTIAL COMPONENT OF THE DIDACTIC PROCESS

Claudia Pop

Lecturer, PhD., University of Oradea

*Abstract: Modern evaluation strategies seek to emphasize the evaluative dimension of action to provide sufficient and varied opportunities for students to demonstrate what they know, but more importantly, what they can do. The main alternative or complementary technique whose potential formative evaluation support the individualization of education through student support are: the systematic observation activities and student behavior, inquiry, project, portfolio, self.*

*Keywords: strategy, school performance, educational process, school, formative evaluation*

Randamentul școlar sau performanța școlară exprimă eficiența procesului de predare-învățare la un moment dat și la sfârșitul unei perioade de școlarizare a unui ciclu, grad, profil sau formă de învățământ, fiind evidențiat de estimarea raportului dintre rezultatul didactic ideal (și necesar) proiectat în documentele școlare și rezultatul didactic obținut în pregătirea elevilor. (Ioan Bontaș)

Evaluarea randamentului școlar presupune valorificarea tuturor operațiilor analizate anterior, ținând seama de următoarele criterii: rezultatele școlare (interpretate în sens cantitativ și calitativ), comportamentul elevului (privit în sens psihologic și pedagogic), succesul școlar (analizat în raport de obiectivele generale și de progresul sau regresul realizat individual și colectiv), calitatea procesului de învățământ (comportamentul cadrelor didactice și elevilor, reușita școlară)

Evaluarea rezultatelor muncii școlare evidențiază valoarea, nivelul, performanțele și eficiența eforturilor depuse de toți factorii educaționali și randamentul muncii de învățare. Randamentul școlar este evidențiat de rezultatele calitative și include evaluarea rezultatelor obținute sub toate laturile personalității elevului, inclusiv eficiența pregătirii în plan social.

Randamentul școlar privește succesele și insuccesele școlare. Condițiile unui randament școlar bun sunt: nivelul și calitatea conținutului învățării, calitatea pregătirii profesionale, calitatea metodelor și mijloacelor de predare-învățare, modul de organizare a timpului liber al elevilor, motivația învățării, calitatea relației cadru didactic-elev, existența condițiilor de studiu, calitatea influenței educației, a factorilor educatori (familie, mass-media), a sănătății elevilor, a calității evaluării cunoștințelor.

*Strategiile de evaluare* reprezintă moduri de alegere și combinare a metodelor, tehnicilor și probelor de evaluare a randamentului școlar și de stabilire a momentului în care ele se aplică în conformitate cu obiectivele urmărite și cu conținuturile selectate. În funcție de cantitatea de informație încorporabilă de către elevi, analiștii au stabilit două tipuri de evaluări: parțială și globală. În funcție de perspectiva temporală, se identifică: evaluarea inițială, continuă și finală. Iar

în funcție de sistemul de referință pentru emiterea valorilor, delimităm: evaluarea clasificatorie și autocentrică.

*Metodele de evaluare* sunt căi, instrumente, modalități de acțiune prin care evaluatorul obține informații în legătură cu randamentul școlar al elevilor, cu performanțele acestora, cu nivelul de stăpânire al cunoștințelor, de formare al abilităților, prin raportarea la obiectivele propuse și la conținuturile științifice.

*Tehnicile de evaluare* reprezintă formele concrete pe care le îmbracă metodele și presupun utilizarea de instrumente de evaluare pentru a putea fi puse în practică. Există patru tehnici de evaluare a rezultatelor școlare:

- tehnica impulsiei globale (cea mai subiectivă)
- scările de specimen (se aleg diferite modele reprezentative ale diferitelor niveluri de calitate, de la „insuficient” la „foarte bine”; notarea se face prin compararea lucrărilor elevului cu unul din aceste modele)
- metoda analitică (se acordă câte un calificativ pentru fiecare item ales spre examinare)
- metoda determinării frecvențelor (constă în stabilirea tipurilor de greșeli după un studiu diagnostic prealabil)

Didactica tradițională așază la baza evaluării numai indicatori de ordin cognitiv (cât știe elevul) iar pedagogia contemporană se extinde asupra altor indicatori, cum ar fi: capacitatea de aplicare a cunoștințelor în practică, nivelul dezvoltării intelectuale, personalitatea și conduita elevului (aptitudini, interese, valori, convingeri, atitudini).

Strategiile moderne de evaluare caută să accentueze acea dimensiune a acțiunii evaluative care să ofere elevilor suficiente și variate posibilități de a demonstra ceea ce știu dar, mai ales, ceea ce pot să facă. Principalele tehnici alternative sau complementare de evaluare al căror potențial formativ susține individualizarea actului educațional prin sprijinul elevului sunt: observarea sistematică a activităților și a comportamentului elevilor, investigația, proiectul, portofoliul, autoevaluarea.

Din analiza relațiilor dintre evaluarea rezultatelor școlare și procesul de instruire se desprind funcțiile evaluării. Aceste funcții privesc sarcinile, obiectivele, rolul și destinația evaluării. Funcția de constatare – stabilește dacă o activitate instructivă s-a derulat în condiții optime, o cunoștință a fost asimilată, o deprindere a fost achiziționată. Funcția de informare – este înștiințată societatea prin diferite mijloace cu privire la stadiul pregătirii populației școlare.

Funcția prognostică – evidențiază performanțele viitoare ale elevilor și sprijină decizia de orientare profesională; prevede, probabilistic, valoarea, nivelul și performanțele ce ar putea fi obținute în etapa viitoare de pregătire a elevului. Funcția de selecție – permite clasificarea și/sau ierarhizarea elevilor; este funcția de comparație în raport cu care se asigură ierarhizarea elevilor după valoarea și performanțele obținute. Funcția de certificare – relevă competențele și cunoștințele elevilor la finele unui ciclu/forme de școlarizare. Funcția motivatională – stimulează activitatea de învățare a elevilor și se manifestă prin valorificarea pozitivă a feedback-ului oferit de evaluare, în sensul aprecierii propriei activități. Funcția pedagogică – pentru elev are caracter stimulator, de întărire a rezultatelor, de formare a unor abilități, de orientare școlară și profesională, iar pentru profesor evidențiază ceea ce a realizat și ce are de realizat pe viitor.

Există mai multe strategii de evaluare și notare a rezultatelor elevilor.

Metodele și tehnicile folosite se clasifică după mai multe criterii, și anume:

I. După cantitatea de informații incorporabile de către elevi – se întalnesc:

a) evaluarea parțială – când se verifică elementele cognitive sau comportamente secvențiale (se folosește ascultarea curentă, extemporale, probe practice).

b) evaluarea globala – atunci cand cantitatea de cunostinte este mare, datorita acumularii acestora ( sunt folosite pentru evaluare examenele si concursurile).

Dupa perspectiva temporală – sunt intalnite:

a) evaluarea initiala – se face la inceputul unei etape de instruire si stabileste nivelul de pregatire anterior al elevilor.

b) evaluarea continua – se realizeaza in timpul instruirii si cerceteaza masura in care elevii incorporeaza informatiile transmise.

c) evaluarea finala – se realizeaza la sfarsitul perioadei de formare si analizeaza cunostintele pe care elevii si le-au insusit in acea perioada.

Prin imbinarea celor doua criterii, se ajunge la o clasificare mai complexa, care a devenit deja clasica, si anume:

1. Evaluarea cumulativa (sumativa) – este cea care se realizeaza prin verificari parțiale de sondaj, pe parcursul programului, ce se incheie cu aprecieri de bilant asupra rezultatelor. Aceasta are efecte reduse asupra imbunatatirii procesului de invatare, si exercita functia de clasificare a elevilor. Dezavantaje sunt mai multe: creaza o situatie de stres si neliniste la elevi si ocupa o mare parte din timpul instruirii.

2. Evaluarea continua (formativa) – are loc pe tot parcursul procesului didactic realizandu-se pe secvente mai mici, prin verificarea performantelor tuturor elevilor si al continutului esential al materiei parcurse. Aceasta metoda are drept scop ameliorarea procesului de invatare, permitand gasirea neajunsurilor, lipsurilor si greutatilor ajungandu-se astfel la perfectionarea activitatii didactice. Acest tip de evaluare creeaza relatii de cooperare intre profesori si elevi, dezvoltand atat capacitatea de evaluare cat si cea de autoevaluare in randul elevilor. ( Radu I.T.)

Randamentul școlar exprimă eficiența procesului de predare-învățare la un moment dat și la sfârșitul perioadei de școlarizare a unui ciclu, grad, profil sau formă de învățământ, fiind evidențiat de estimarea raportului dintre rezultatul didactic ideal (și necesar) proiectat în documentele școlare și rezultatul didactic obținut în pregătirea tinerilor.

Randamentul școlar se stabilește prin actul didactic al evaluării activității școlare și al personalității elevilor în interacțiune. El este evidențiat, în primul rând, de evaluarea pregătirii teoretice și practice a tinerilor, ca urmare a aprecierii raportului dintre conținutul învățământului (curriculum), oglindit în documentele școlare oficiale (planuri de învățământ, programe analitice și manuale) și cunoștințele (inclusiv capacitățile) teoretice și practice dobândite de elevi.

Randamentul școlar este evidențiat de evaluarea personalității elevilor sub toatedimensiunile ei. În afară de dimensiunea intelectuală, evidențiată în mare măsură prin note la învățătură, randamentul școlar privește și evaluarea capacităților psihice – felul memoriei, imaginației, gândirii, coeficientul de inteligență, etc., calitățile profesionale și moral-civice, spiritul de independență, inițiativă și creativitate, motivațiile, aptitudinile, aspirațiile etc.

Succesul școlar reprezintă alternativa pozitivă, favorabilă, optimă a randamentului școlar, denumită și reușită școlară. Succesul școlar este dat, în primul rând, de o pregătire teoretică și practică înaltă și eficientă a elevilor.

Succesul școlar este evidențiat prin calitățile superioare ale personalității elevilor, cum ar fi: capacități intelectuale elevate (memorie, logică, gândire abstractă și creativă, imaginație bogată și creativă, spirit de observație, coeficient mare de inteligență (peste 100) etc.); aptitudini și înclinații deosebite, spirit de independență, inițiativă și competiție loială, capacitate de adaptare școlară și socială, capacitate de autoinstrucție, autodepășire și de autoevaluare, motivații și aspirații superioare față de învățătură și viață, trăsături etice și sociale valoroase, comportament demn, civilizat, etc.



Performanța școlară depinde, pe lângă inteligență, și de alte condiții interne (motivație, atitudine etc.) cât și externe (metoda, exigențele, natura sarcinilor școlare, manualul etc.). În consecință, cunoașterea aptitudinii școlare nu este posibilă numai pe baza analizei performanțelor școlare. Fiind determinate multifactorial, rezultatele la învățătură se schimbă împreună cu modificarea motivației, a metodei de predare etc., chiar dacă factorul intelectual se menține constant.

Cunoașterea capacității intelectuale reale de a face față sarcinilor școlare permite în cele din urmă identificarea chiar și a celorlalți factori determinanți ai reușitei școlare. Capacitatea de învățare reală a elevului, raportată la performanța lui școlară actuală, ne permite să aflăm ce ar fi în stare să învețe, „să facă” elevul slab la învățătură dacă s-ar schimba sistemul de cerințe instructiv-educative, metoda de predare, materialele prezentate la lecție, motivația, atitudinea elevului față de activitatea școlară, etc.

Gradul de adaptare la activitatea școlară arată capacitatea și trebuința elevului de a cunoaște, de a asimila, de a interioriza cerințele externe, influențele instructiv-educative programate, alături de dorința și capacitatea lui de a se modela, de a se acomoda, de a se exterioriza în sensul acestora.

Cunoașterea, asimilarea presupune din partea subiectului aplicarea efectivă sau interiorizată, a diverselor scheme de activitate - a apuca, a tăia, aseria, a clasa, a scădea, a aduna, a suprapune lungimi și unghiuri, a relaționa fenomene etc.- asupra obiectelor. Bogăția experiențelor pe care un individ le poate face depinde direct de repertoriul și calitatea schemelor sale de asimilare, de inițiativă și de activismul său.

Unul din factorii de bază ai reușitei școlare, dar nu singurul, este inteligența școlară, la care mă voi referi pe larg mai departe. În fața complexității variabilei „reușită școlară” se susține, pe bună dreptate că diagnosticarea, chiar precisă, a inteligenței elevului este insuficientă pentru a prevedea în mod sigur rezultatele lui școlare (prognoză școlară). Astfel, o parte considerabilă a variației realizărilor școlare nu poate fi explicată prin nivelul de inteligență, ci prin factori non-intelectuali de personalitate, nesesizați de probele de inteligență.

Elevul fiind o realitate vie și nu o noțiune abstractă el este nu numai inteligență ci și emotivitate, dorințe, impulsuri. Această realitate trebuie avută mereu în vedere, deoarece inteligența acționează după modul în care o mobilizează și o orientează factorii emotiv-activi ai personalității. Problema aptitudinilor, a inteligenței școlare nu se poate aborda fără referiri la motivație, care determină atât actualizarea, realizarea potențialităților, cât și activizarea, mobilizarea aptitudinilor dejaformate. Pe de altă parte, curiozitatea, interesul, atitudinea omului față de o anumită categorie de activități depind și de nivelul de dezvoltare a aptitudinilor sale implicate în activitatea respectivă. Astfel, cei care au, de exemplu, aptitudini matematice sau muzicale mai puțin dezvoltate vor evita de cele mai multe ori desfășurarea activității matematice sau muzicale.

Reiese din cele spuse mai sus că rezultatele școlare pot fi determinate de factori non-intelectuali. Viața afectiv-motivațională, prin trăsăturile sale relativ constante influențează în mod indirect - prin condiționarea eficienței inteligenței - , dar permanent reușita. Gradul de mobilizare a factorilor intelectuali depinde însă și de rezonanța afectivărezultată din relația personalitate↔sarcină.

Această influență nonintelectuală asupra reușitei școlare este directă și actuală, ceea ce caracterizează nu atât inteligența subiectului, cât și atitudinea lui față de o anumită sarcină școlară. Conceperea personalității ca interacțiune ordonată, sistemică a funcțiilor psihice cognitive,

afective și volitive - în interiorul structurii fizice a individului - subliniază, de fapt, că eficiența activității școlare implică întreaga personalitate a elevului.

Activitatea intelectuală, ca orice formă de activitate, depinde - arată K. Lewin, H. J. Eysenck, H. Pieron și alții - de structura, dinamica și tendințele personalității, destabilitatea/instabilitatea emoțională, de motivație, de organizarea conduitei etc., care pot fi cunoscute doar în contextul câmpului psihologic al microgrupului (familia, clasa, etc.), al interacțiunilor sociale.

Astfel, se poate observa că în condițiile folosirii metodelor pedagogice neadecvate, pasive, monotone, care nu trezesc și nu mențin curiozitatea elevului, care generează plictiseală, indiferență sau chiar atitudine negativă, uneori chiar șievii cu inteligență normală obțin rezultate școlare foarte slabe sau chiar nesatisfăcătoare.

Un număr relativ mare de elevi cu rezultate slabe la învățătură dovedesc o inteligență de nivel mediu sau chiar peste nivel mediu la probele psihologice, ceea ce înseamnă că datorită metodei de învățare utilizate sau instabilității emoționale, toleranței reduse la frustrare, supramotivării, integrării deficitare a personalității lor, ei sunt incapabili să-și utilizeze în mod eficient aptitudinile. Permanentizarea acestor situații poate duce la tulburarea dezvoltării intelectuale.

Factorii intelectuali și motivaționali joacă un rol important în modelarea atitudinilor preferențiale ale elevilor față de anumite obiecte școlare. Obiectul important dar nepreferat este învățat de elevi mai mult sau mai puțin sistematic și profund, în funcție de nivelul de dezvoltare a sistemului datoriei.

Oare de ce nu reușesc familia și școala să formeze motive eficiente (intrinsece) pentru obiectele de învățământ prezentate ca foarte importante? Poate tocmai stăruințele verbale nesfârșite, depuse de părinți și profesori, sunt vinovate, în parte, pentru faptul că uneori obiectul important devine neinteresant. Intervin și fenomene de supramotivare, de cumulare a unor tensiuni cu efecte dezorganizatoare etc.

Aceasta cu atât mai mult cu cât ajutorul pedagogic real - indispensabil pentru formarea operațiilor mintale necesare asimilării cunoștințelor școlare - rămâne frecvent mult în urma îndemnurilor „verbale” către unele obiecte, considerate importante. În aceste condiții insuccesul școlar nu se realizează, drumul către obiect fiind barat de eșecuri, care nu-i vor înlesni elevului să îndrăgească obiectul în cauză.

Confruntându-se cu sarcinile școlare, pe măsura trecerii de la o clasă la alta, elevii parcurg un proces de conștientizare a propriilor posibilități și preferințe. Cât privește relația dintre motive și rezultate școlare, aceasta nu poate fi tratată în mod univoc.

Motivul devine însă eficient numai din momentul în care ele se constituie la nivelul personalității, investindu-se într-o atitudine.

De regulă se pornește de la surse motivaționale bogate și variate, dar până la urmă se conturează atitudinea față de activitatea școlară. În general, legătura dintre atitudinea față de activitatea școlară și reușita școlară este extrem de solidă.

Progresele în dezvoltarea aptitudinii școlare - în consecință, în ameliorarea randamentului școlar - sunt cu atât mai evidente cu cât mai pozitivă este atitudinea elevilor față de activitatea școlară și cu cât această activitate are o semnificație personală mai mare pentru ei. Sentimentul succesului, satisfacției, ca factor motivațional foarte important, apare la elev doar în acele situații școlare în care i se cere să realizeze sarcini serioase și dificile pentru el. Deci lipsa de exigență și de solicitare fizică sau mentală nu poate asigura satisfacția elevului.

Evaluarea și analiza randamentului școlar au un rol deosebit de important în atingerea calității învățământului, în creșterea a eficienței acestuia. Termenul de “randament”, preluat din economie și tehnică, exprimă “raportul dintre efectul obținut și efortul depus într-o activitate”. Randamentul școlar echivalează cu produsul școlar, cu rezultatele elevului la învățătură, materializate în note, deși el nu se poate reduce la calificative și nu este numai rezultatul elevului. Randamentul este definit și prin termenul de “performanță” și exprimă rezultatele optime într-un timp optim în condiții normale de activitate, obținute de un elev dotat cu abilitățile necesare pentru activitatea de a învăța.

Randamentul școlar este mai bun sau mai slab, în funcție de o seamă de factori (anatomo-fiziologici, temperamental, inteligență, caracter, mediul social și școlar, pregătirea și metodele profesorului, ajutorul dat de părinți) care intervin cu ponderi diferite asupra rezultatelor obținute de elevi la învățătură și în comportamentul acestora.

Pornind de la faptul că prin randament școlar înțelegem nivelul de pregătire teoretică și practică la care s-a ajuns la un moment dat în munca cu elevii, de regulă, ca element comparativ este folosit curriculum școlar.

Gradul de concordanță dintre cunoștințele elevilor și prevederile curriculumului constituie un indiciu al randamentului școlar. Fără îndoială că randamentul școlar concretizat în succes (respectiv insucces) la învățătură-parțial sau relativ generalizat-este un fenomen foarte complex și multiplu determinat de nenumărați factori, situații și împrejurări angajate în desfășurarea procesului evolutiv al dezvoltării elevului prin și datorită învățării, al activității școlare. (Jinga I.)

Un bilanț al performanțelor obținute în cadrul acestui proces nu este lipsit de riscuri și de consecințe educative extrem de diverse și variate, în funcție de individualitatea copilului, de conținutul existenței și dezvoltării sale, al împrejurărilor ce interferează drumul și tendințele existenței sale.

Se spune pe drept cuvânt, că și în cazul aceluiași nivel de performanță școlară (cantitativ și calitativ determinat și evaluat) eficiența reală randamentul efectiv al muncii și efortul investit în învățare nu este același. Trebuie menționat și subliniat faptul că, pentru a obține același efect, diferiți elevi ai aceleiași clase se angajează într-un efort funcțional diferențiat.

Succesul școlar ca fenomen pedagogic poate și trebuie să fie privit ca una dintre problemele cele mai importante ale activității educative, și poate și trebuie să fie transformată într-o coordonată importantă a vieții colective.

Din acest punct de vedere nivelul real al succesului la învățătură este, sau poate fi, în același timp, expresie a nivelului de aspirație, a nivelului de dezvoltare a unor aptitudini, a unor trăsături de personalitate, al motivației și a unui anumit stil de muncă al elevului. În acest sens succesul la învățătură al elevului în anumite condiții devine din scop și rezultat, un mijloc educativ de mare eficiență.

Reușita/permanența școlară trebuie privită ca un mijloc de integrare și perfecționare umană neîntreruptă, de introducere în circuitul cultural educativ al civilizației și presupune concomitent un act pedagogic, inteligent, eminent creator și formativ, eficient, precum și realizarea reală și efectivă a funcției conferite școlii în societatea noastră, de izvor de cultură și factor de civilizație.

Mutări de accent privind redimensionarea și regândirea strategiilor evaluative constatate în ultimul timp:

- extinderea evaluării de la verificarea și aprecierea rezultatelor – obiectivul tradițional – la evaluarea procesului, evaluarea nu numai a elevilor, dar și a conținutului, a metodelor, a obiectivelor, a situației de învățare, a evaluării;

- luarea în calcul nu numai a achizițiilor cognitive, dar și conduita, personalitatea elevilor, atitudinile etc.;
- diversificarea tehnicilor de evaluare și mărirea gradului de adecvare a acestora la situații didactice (extinderea folosirii testului dociologic, a lucrărilor cu caracter de sinteză, punerea la punct a unor metode de evaluare a achizițiilor practice);
- deschiderea evaluării spre mai multe perspective ale spațiului școlar (competențele relaționale, comunicare profesor-elev, disponibilitățile de integrare în mediul social);
- necesitatea întăririi și sancționării rezultatelor evaluării cât mai operativ; scurtarea feed-back-ului, a drumului de la diagnosticare la ameliorare, inclusiv prin integrarea eforturilor și a exploatării dispozițiilor psihice ale elevilor;
- centrarea evaluării asupra rezultatelor pozitive și nesancționarea în permanență a celor negative;
- transformarea elevului într-un partener autentic al profesorului în evaluare prin autoevaluare, interevaluare și evaluare controlată.

Îndatorirea fundamentală a școlii, a cadrelor didactice în domeniul reușitei la învățatură a elevilor este aceea de a crea condiții și premise optime pentru succesul fiecărui elev, de a-l conduce ferm pe drumul ridicării din treaptă în treaptă, de la un nivel calitativ de succes la altul, prin învingerea dificultăților școlare.

Această atitudine educativă este în egală măsură valabilă și pentru elevii care obțin de la bun început succese de nivel calitativ relativ superior la învățatură.

Nu e cu neputință ca această viziune să nu ne readucă în minte celebrul aforism al lui Johan Stuart Mill, cu profunde semnificații educative și anume: „Un școlar căruia nu-i cerem niciodată ceva ce nu poate face, nu va face niciodată tot ceea ce poate face.”

Fără îndoială că un anumit nivel de succes la învățatură (respectiv de randament școlar) depinde, la rândul său, de un anumit nivel de angajare a potențialului intelectual global, respectiv a personalității elevului, altfel spus, de nivelul și calitatea activității sale concrete, întrucât randamentul elevilor depinde de nivelul de activitate, iar acesta la rândul lui este decisiv determinat de nivelul și de aria de cuprindere a evaluării muncii școlare efectuate, a investițiilor de efort cuprins în ea.

Cunoașterea condițiilor determinante ale succesului în activitatea de învățare, aflarea cauzelor reușitei (nereușitei) școlare orientează activitatea cadrului didactic, care poate astfel adopta măsuri pentru sporirea capacității intelectuale și morale a elevului sau pentru lichidarea și mai ales prevenirea pierderilor școlare.

Măiestria cadrului didactic constă în sesizarea și cunoașterea amănunțită a tuturor valențelor succesului, iar răspunderea în opțiunea prin care își motivează interferența pedagogică într-un sens sau altul îi revine nemijlocit.

Evaluarea reprezintă mijlocul prin care se obțin informații asupra condițiilor și a modului în care se desfășoară procesul de instruire și educare, pe baza cărora se adoptă apoi decizii pentru ca activitatea să fie eficientă.

## BIBLIOGRAPHY

- Bunescu. G., Alecu. G., Badea. D., (1997) Educația părinților. Strategii și programe, E.D.P., București;
- Bocoș, C., (2003), Teoria și practica cercetării pedagogice, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca;
- Bontaș I, Tratat de pedagogie, ALL, 2008

- Hedges. P., (1999), Personalitate și temperament, Editura Humanitas, București;  
Heldovici. I., (1999), Gândirea pozitivă, E.D.P. București;  
Jinga. I., (1997), Educația în perspectiva noii calități, Editura Științifică și Enciclopedică, București;  
Radu I.T., Evaluarea în procesul didactic, București, 2000;  
Stoica A., Musteață S., Evaluarea rezultatelor școlare. Ghid metodologic, Chișinău, 1997



## TEACHING LISTENING SKILLS: A PSYCHOLOGICAL PERSPECTIVE

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest

*Abstract: How can we teach listening skills in such a way that students can both acquire them efficiently and retain them over time? One method is empathetic listening, meaning creating an emotional connection with the interlocutor. Another method has to do with bottom-up processing, meaning that the listening activities need to offer the conditions for the learners' understanding of divisions between word and clauses, recognizing key words, and so on. The importance of teaching listening nowadays has to do with the importance of language proficiency tests such as the Cambridge, TOEFL, IELTS, and so on, which allow non-native English speakers to emigrate to and work in English-speaking countries. Psychologists hold that good listening skills are essential to the communication process. Closely linked to the concept of empathy is the concept of active listening, rephrasing what has been said to show that you have understood. Standard multiple-choice questions from English language proficiency tests for listening comprehension reflect concepts from psychology such as empathy and active listening. The multiple choice answers suggest a rephrasing of the communication we hear on tape to show that the students have got the right meaning. What is more, theories from pragmatics can also improve the understanding of what happens in testing listening comprehension. The focus is usually on the implied meaning of various assertions.*

*Keywords: TOEFL, IELTS, Cambridge, empathy, active listening.*

### Introduction

We live in a culture of communication. A key element in communication is the ability to be not only an efficient and persuasive speaker but also a good listener. Being a good listener helps communication run smoothly. Frequent requests for repetition of what has been said are not only inefficient, but can even lead to conflict.

Even if the listener is passive in the act of communication, he does have a significant contribution to how well the message is given and received. If the listener is cooperative and attentive, the message comes quickly to its end. The communication process requires teamwork. Listener and speaker need to cooperate to get the message right and to pass it along correctly. The listener needs to focus on what the speaker says and ask good questions in order to clarify the message or to acquire more details where necessary. At the same time, the listener can ask a good question of the speaker and give him food for thought or necessary feedback. However, while these hold true for situations where speaker and listener interact; in listening tasks for students learning English as a second language, interaction with the speaker is not possible.

Being a listener engaged in a conversation is different from being a listener who understands what one, two or more speakers say. What skills can be useful to students of English as a second language? One disadvantage is that students listening to a taped conversation cannot ask the speakers to repeat information or ask for details about what they actually mean to say. Students need to interpret and decode the information as quickly as they can, focusing on the

information and the interaction between speakers as a whole. In order to solve such listening tasks, students need to make use of empathetic and active listening. Empathetic listening requires emotional identification with the speaker, while active listening implies a very strong concentration on what the speaker says.

These situations are common in real life. For instance, everyone requires empathetic and active listening skills when watching a film or play. We use these skills automatically when something interests us and appeals to us. When we learn a foreign language we need motivation as well as practice to be good empathetic and active listeners and to succeed at a listening task with multiple choice answers.

### **Communication according to Pragmatics**

Pragmatics refers to the social use of language. Students of English as a second language are often tested on whether they understand the social use of language, such as proper use of greetings in various situations, using language to request information, permission, and so on. By knowing about the rules of communication, such as staying on topic, and taking turns in conversation, students can interpret questions correctly and choose the correct answer from the provided list. There are questions, such as “What does the speaker imply?” which students can solve by showing that they understand the role of social use of language and can correctly decode the speaker’s attitude. If the conversation is on tape, the students will have, however, a limited view, if any, of nonverbal signs such as facial expressions and other body language. The process where a speaker implies and a listener infers is called, in pragmatics, implicature. Speakers often hint at a meaning, and the listener tries to understand their intentions. Some questions for listening comprehension focus on this process. Other questions focus on finding a certain piece of information, such as a place, a year, or the name of a person.

Istvan Kecskes claims that we should be suspicious of how realistic the view of Pragmatics on communication can be. According to him, Pragmatics shows an ideal and illusory model of communication, focusing on how communication should be and not on how it actually is:

“[...] current theories of pragmatics [...] do not give an adequate account of what really happens in the communicative process. They consider communication an idealistic, cooperation-based, context-dependent process in which speakers are supposed to carefully construct their utterances for the hearer, taking into account all contextual factors and hearers do their best to figure out the intentions of the speakers. This approach relies mainly on the positive features of communication including cooperation, rapport and politeness while almost completely ignores the untidy, trial-and-error nature of communication and the importance of prior contexts captured in the individual use of linguistic units.”

Pragmatics does, however, show the skills needed for communication. Students need to decode the implied meaning of what some speakers say, and they do so by judging the attitude they hear in their voices on tape, whether they are joking, being polite, formal or informal, whether they hesitate or whether what they say means they plan on doing a certain action.

By having knowledge of the social use of language, students will be able to better understand how conversations work and be more empathetic towards the speakers. After all, “The ability to empathize is an important part of social and emotional development, affecting an individual’s behavior toward others and the quality of social relationships.” (McDonald and Messinger 2)

Empathy helps in the process of the speaker and listener's cooperation. It is a part of putting one in the other's shoes and realizing what they should say, how they should say it, and how to react to one another. "Communication is a social activity of a combined effort of a least two participants, who consciously and intentionally cooperate to construct together the meaning of their interaction." (Bara 2010: 1) Communication is making oneself understood and understanding what another person says, while each makes their best effort to understand and be understood.

The importance of the mental states of the participants in an act of communication is underlined by Cognitive Pragmatics:

"*Cognitive pragmatics* is the study of the mental states of people who are engaged in communication. Basing the analysis of communicative interactions on mental states means, first and foremost, examining *individual* motivations, beliefs, goals, desires, and intentions. The next step in the analysis is to examine how these states are expressed. The definition of communication as a process implies that communicating linguistically or extralinguistically will involve two different ways of processing data." (Bruno 2010: 1-2)

The students are thus motivated to be good listeners in order to finish the task successfully and to check their knowledge of the English language. Pragmatics at this point has a very strong connection with the field of psychology. The speaker's attitude counts for a lot in listening comprehension, as the students do not have access to other body language signs. The speaker's voice will offer insight into understanding the meaning that is hinted at in some situations. Here they make use of empathetic listening, trying to put themselves in the speaker's place in order to better picture the situation. Active listening, with its skills of strong concentration, is used to answer questions about details, such as someone's age or the name of a place or person. Active listening processes the information, while empathetic listening moves the listening skills to the pragmatic use of language.

### **Being a Good Listener: Psychology**

Therapists are asked to be good listeners. This means that they need to have empathetic listening skills, to know how to process and sort through the relevant information the patient gives them (active listening), and to have both life experience and cultural knowledge. Research has shown that about half of the adult communication process is listening. It is only natural that listening comprehension has come to be recognized as an important part in the study of a language. Language proficiency tests such as the TOEFL, IELTS and Cambridge tests include sections on listening comprehension. This recognition has only developed recently, with listening at first used primarily for repeating and pronunciation tasks in audiolingual methods and only later, in the 70s, used for a deeper understanding of communication:

"Research has demonstrated that adults spend 40-50% of communication time listening (Gilman & Moody 1984), but the importance of listening in language learning has only been recognized relatively recently (Oxford 1993). Since the role of listening comprehension in language learning was taken for granted, it merited little research and pedagogical attention. Although listening played an important role in audio-lingual methods, students only listened to repeat and develop a better pronunciation (for speaking). Beginning in the early 70's, work by Asher, Postovsky, Winitz and, later, Krashen, brought attention to the role of listening as a tool for understanding and a key factor in facilitating language learning. Listening has emerged as an

important component in the process of second language acquisition (Feyten, 1991).” (Vandergrift 2016)

Listening tasks require more than just seeking correct information and understanding pronunciation; they ask for psychological understanding of the interaction between two speakers. This knowledge is completed by notions of the pragmatic, social use of language. The situations presented on tape get as close as possible to communication situations in real life. The dialogues are not simple drills, but real-life situations, where speakers express their attitudes and feelings related to a certain topic and give hints to the listener about further action or advice. In real life situations, students may need to ask for directions or for information at a train station or airport, where their understanding and listening skills need to be very fast and efficient. Such listening tasks can be good training.

Vandergrift (2016) shows that there is always a psychological side to listening. What we already know functions as a background:

“Listening is an invisible mental process, making it difficult to describe. Listeners must discriminate between sounds, understand vocabulary and grammatical structures, interpret stress and intention, retain and interpret this within the immediate as well as the larger socio-cultural context of the utterance (Wipf, 1984). [...] Listening is a complex, active process of interpretation in which listeners match what they hear with what they already know.”

In using prior knowledge to listen, we draw not only from past social situations but also from our experience of various types of persons. The way we deal with them from past experience can help improve future communication. Past experience can influence our perception based on analogies with other situations. Past experience can help or hinder us when we think we understand the type of person a speaker is and relate to him as we think we should.

The fact that listening is a complex process, requiring lots of other skills that have to do more with psychology than with a simple gathering of information, is exemplified by Vandergrift, as he divides listening strategies into three types: metacognitive, cognitive and socio-affective:

“Listeners use metacognitive, cognitive and socio-affective strategies to facilitate comprehension and to make their learning more effective. Metacognitive strategies are important because they oversee, regulate or direct the language learning process. Cognitive strategies manipulate the material to be learned or apply a specific technique to a listening task. Socio-affective strategies describe the techniques listeners use to collaborate with others, to verify understanding or to lower anxiety.” (Vandergrift 2016)

The many operations listeners do when they listen show that listening is an active process. Vandergrift (2016) also states that there are two processes used in listening comprehension, ‘top-down’ when listeners use prior knowledge to understand the message’s meaning, and ‘bottom-up’, when listeners make use of linguistic knowledge to understand the message’s meaning. Vandergrift claims that listeners use both processes in combination during listening comprehension. We could argue that part of the prior knowledge is psychological in nature, since what we already know influences our perception. We search for familiar ground through comparisons based on prior knowledge. Sometimes we can be right and sometimes we can be wrong. This can influence the efficacy of the communication process.

## Conclusions

Being a good listener is required of both teachers and students in order for their communication and relationship to be efficient, just as between a therapist and her patient. However, plenty of professions other than therapy require working with the public and communicating. Knowing how to be a good listener means knowing how to deal diplomatically with certain persons. Preparing students for listening tasks when studying English as a foreign language prepares them for situations they will have to deal with throughout their careers and lives. When they wish to establish contacts abroad for professional purposes, when they need to prepare presentations and will thus need to listen and react to the audience's response, whether to shorten or further explain some parts, they will use their empathetic and active listening skills. Business communication especially requires a speaker to be a good listener. In order to convince your audience with a presentation, you need to take their reactions into account on the spot. The two roles, speaker and listener, are not so far apart. In the end, the listener will speak and show what needs to be developed in the communication process and, sometimes, point out what was not said or what may need clarification. Communication is thus based on psychologically understanding the interlocutor, and person typology in general. Vocabulary and grammar knowledge can come in second, after knowledge of the social use of language and how people interact. When we read a literary text, much of our understanding of the deeper meaning of the text is derived from our knowledge of literary symbols. Figurative language can also be found in spoken communication and needs to be decoded, working the same way as literary allusions which need to be understood by an experienced, active and empathetic listener. It is true that some aspects related to prior knowledge and social use of language are specific to English culture, such as greeting forms and formulaic remarks necessary to British politeness, such as talking about the weather, and using conversation fillers such as "Do you know what I mean?", "I see," "Obviously," "By all means". However, this only makes it all the more important that students take the time to understand another culture than their own, and feel empathetic with their specific mode of conversation.

## BIBLIOGRAPHY

- Bara, Bruno C. *Cognitive Pragmatics: The Mental Processes of Communication*, 2010  
Massachusetts Institute of Technology
- Kecskes, Istvan. The paradox of communication: socio-cognitive approach to pragmatics,  
Published in the journal "Pragmatics & Society" Vol. 1. No. 1.
- M. McDonald, Nicole and Messinger Daniel S. The Development of Empathy: How, When, and Why, In A. Acerbi, J. A. Lombo, & J. J. Sanguinetti (Eds), *Free will, Emotions, and Moral Actions: Philosophy and Neuroscience in Dialogue*. IF-Press. In press.
- Vandergrift, Larry. *Listening: Theory and Practice in Modern Foreign Language Competence*,  
<https://www.llas.ac.uk/resources/gpg/67>



## WILLIAM HOLMAN HUNT'S EKPHRASTIC APPROACHES OF SHAKESPEARE

Lavinia Hulea

Lecturer, PhD., University of Petroșani

*Abstract: During the nineteenth century, the relationships between literature and visual art were quite close and painters were often regarded as artists who possessed the skills required in order to render the "dramatic potential of a poet's imagined picture" (Meisel, 1983: 69). Not only literature and painting have come to be understood as capable to interpret one another, but, important literary works seemed to be lacking in plenitude, in the case when they failed to observe their visual art analogues. The Pre-Raphaelite painters relied strongly on narrative sources for their pictures, drawings, and engravings, and Shakespeare, whom they considered the supreme master of word art, provided them an almost inexhaustible source for their varied interests. According to Adrian Poole (2004: 59), "... the Pre-Raphaelites produced more than sixty illustrations from Shakespeare. In general they sought situations of emotional and psychological complexity in both comedies and tragedies, though mainly the latter." Apart from their Shakespeare-inspired works, focusing on a single character, usually a woman, the Pre-Raphaelites also produced a series of paintings that render groups of characters, relying upon specific scenes in Shakespeare's plays. Such is the case of William Holman Hunt's paintings inspired by Measure for Measure, The Two Gentlemen of Verona, and King Lear.*

*Keywords: reversed ekphrasis, Pre-Raphaelite painters, Shakespeare, literary sources, visual target texts.*

William Holman Hunt's *Claudio and Isabella* (1850-3) is a conversion of act III, scene 1, from Shakespeare's play *Measure for Measure*, a quotation of which accompanied the visual art work on the occasion of its display at the Royal Academy, in 1853:

*"Isab.* What says my brother?

*Claud.* Death is a fearful thing.

*Isab.* An shamed life a hateful.

*Claud.* Ay, but to die, and go we know not where;

To lie in cold obstruction... ;

This sensible warm motion to become

A kneaded clod; and the delighted spirit

To bathe in fiery floods, or to reside

In thrilling region of thick-ribbed ice;

To be imprison'd in the viewless winds,

And blown with restless violence round about

The penedent world; or to be worse than worst

Of those that lawless and incertain thought

Imagine howling: 'tis too horrible!

The weariest and the most loathed worldly life,

That age, ache, penury, and imprisonment

Can lay on nature, is a paradise  
To what we fear of death.”  
*Isab.* Alas, alas!”

(Shakespeare: *Measure for Measure*, act III, scene 1: 1863)

The art critics reviewing the painting in 1853 had divergent opinions upon Hunt's treating of the subject: *The Examiner*, for instance, valued the painter's representation of Isabella, while dismissing the manner Claudio had been portrayed and asserting that the character “whose fear of death is represented by a look and posture of imbecile lunacy, is a distressing and exaggerated feature of the scene. If it is to be supposed that Claudio expressed, in such a way of Mr. Hunt depicts it, his distress of mind, it is a thing that we had much rather suppose than see deliberately painted.” (1853: 6)



1. William Holman Hunt, *Claudio and Isabella*, 1850, Tate, London, United Kingdom

The comment from the *Builder* (1853: 289-90) considers that the painting “...has much to recommend it to notice, though the Claudio be not a little like an ungraceful marionette with a badly fitting wig. It tells the story and has much sentiment: the girl's hands are excellently good.”

When analysing the conversion stage of the process of reversed ekphrasis, owing to which Shakespeare's text was turned into the visual target text, I consider that it occurs through the level of reframing, which allows an identification of the literary source that does not require the viewers' possession of any remarkable skills.

Moreover, the frame of the picture, containing the following lines from the play: “Claudio. *Death is a fearful thing*. Isabella. *And shamed life is hateful*”, appears as a statement expressed by the painter with regard both to the scene he chose to represent – the salvation of Claudio's life, on condition of his sister's sacrificing her virginity to

Angelo, the deputy to the duke – and to the exact moment of the previously mentioned scene: Isabella laying her hands on her brother's chest (as if physically touching his heart), denoting both concern and pray, and Claudio avoiding her eyes, while feeling the shackles on his leg.

According to Timothy Hilton (1976: 85-6), Hunt who “assumed the role of the great moralist” showed singular goals “in the renewed interest in Shakespeare illustration that was characteristic of the group as a whole” and “attempted a dramatization, through Shakespeare, of certain types of moral problems” being mostly interested in scenes that evidenced a “strong sense of sin and sexual guilt.”

The double assertion of the references in the source text is substantiated both in the visual elements, which construct the temporal and spatial designing of the painting, and in the characters' representation and rendering of detail that are simultaneously infused with pictoriality, owing to the specific use of colour, accuracy of detail, or brushstroke technique.

Accordingly, the two characters are centrally positioned, with Isabella standing, in the daylight, dressed in an unadorned white costume of the order of St. Clare, pictured in accordance to the details in the play. As she stands near the window, her face profiles on the exterior landscape, which includes a sunbathed apple tree in bloom and a church in the distance (which is assumed to have been painted by Hunt from the Lollard prison, at Lambert Palace), considered an allusion to Christian duty.

In total contrast with his sister, Claudio's body, dressed in purple, crimson, and black, is captured in a contorted pose, leaning to the wall, in a posture that may suggest the dramatic fight of his inner being, also betrayed by his intense, impassionate, and yet savage, gaze, that he turns away both from Isabella and from the exterior light. His clumsy appearance and his mouth slightly opened show the character on the verge of asking his sister to give away her virginity in exchange of his life. While his right hand touches his leg shackles, maybe in an involuntary gesture of getting rid of them, Isabella's hands are placed upon his heart, suggesting concern. Down on his black coat, the few scattered apple blossoms may be a hint to Isabella's sacrifice. The names Claudio and Juliet are carved, on the left side, above the ring fastening his chain, as a possible reminder of Claudio's present critical situation, while a lute, possibly connected with Juliet, is placed on the right upper side, behind Isabella and near the prison window.

In the opinion of Adrian Poole (2004: 63), the scene in the painting differs from the play where "the scene will shortly explode into recrimination, shame, and mistrust. Yet in the painting there is hope, embodied in Isabella's forceful hands and steady posture no less than in her habit of faith. There is at least ambivalence in the lute with red ribbons hanging on the wall. This may point back to the sensual pleasures Claudio has enjoyed, but it may also look ahead to the song associated with Mariana at the turning-point of the play. Above all there is an even-handedness to the painting's sympathy for what this moment means to both brother and sister, an impartiality that rebukes the tendency of many readings to disparage his religious conviction in favour of his creaturely passion and weakness."

A close observation of the painting emphasizes the extraordinary rigor of the painter's brushstrokes, which show, for instance, the slightest fur detail of Claudio's coat, the smallest imprint on the wood walls and floor, or the tiniest texture of Isabella's gown. All these details are an evidence of the Pre-Raphaelite realism, but they finally result in a cohesive, yet alert, whole that unifies brushstrokes, colour, light, and shadow. Light does not only come from the window, it reverberates on the wall near the window and behind Isabella, on her hands, and even on Claudio's right foot shackle and the fur of his garment. Hunt's 'truth-to-nature' also accounts for his use of colour, documenting the extreme range of nuances displayed by the wood, fur, or Isabella's attire.

William Holman Hunt's *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus* (1850-1) was inspired by act V, scene 4 of Shakespeare's play *The Two Gentlemen of Verona* and was first exhibited at the Royal Academy, in 1851.

According to the art historians, the original frame of the picture contained on its left side the following lines extracted from scene 4:

"Val. Now I dare not say  
I have one friend alive; thou would'st disprove me  
Who should be trusted now, when one's right hand

I've ... perjured to the bosom? Proteus.  
 I am sorry I must never trust thee more  
 But count the world a stranger for thy sake",

Meanwhile, on the right side of the original frame, the next lines could be read:

"*Pro.* My shame and guilt confound me  
 Forgive me, Valentine: if hearty sorrow  
 Be a sufficient ransom for offence,  
 I tender' t here; I do as truly suffer  
 As e'er I did commit."

([www.rossettiarchive.org/docs/op137.rap.html](http://www.rossettiarchive.org/docs/op137.rap.html))

William Holman Hunt's conversion is grounded on a vibrant moment in the play: Proteus, who threatens Sylvia, is denounced by his friend Valentine, who prevents the rape, while Julia, disguised as a boy, watches the entire development:

"*Pro.* I'll force thee yield to my desire.

*Val.* Ruffian, let go that rude uncivil touch,  
 Thou friend of an ill fashion!"

It is worth mentioning that, at a moment when most of the epoch's critics failed to perceive the innovatory technique of the Pre-Raphaelite painting, Ruskin emphasized its extraordinary capacity of having laid the "foundations of a school of art nobler than the world has seen for 300 years" and, addressing the readers of *London Times* (1851: 8-9), asserted the following with regard to Hunt's painting:

"The most painful of these defects is unhappily also the most prominent – the commonness of feature in many of the principle figures. In Mr. Hunt's "Valentine defending Sylvia", this is, indeed, almost the only fault. Further examination of this picture has even raised the estimate I had previously formed of the marvelous truth in detail and splendor; nor is the general conception less deserving of praise; the actions of Valentine, his arm thrown round Sylvia and his hand clasping hers at the same instant as she falls at his feet, is most faithful and beautiful, nor less the contending of doubt and distress with awakening hope in the half-shadowed, half-sunlit countenance of Julia. Nay, even the momentary struggle of Proteus with Sylvia, just past, is indicated by the trodden grass and broken fungi of the foreground."





2. William Holman Hunt, *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*, 1851, City Museum and Art Gallery, Birmingham, United Kingdom

The conversion of the literary source text occurs owing to reframing, which involves a target visual text that allows the uncomplicated grasping of the source text. Further, the substantiation of the conversion and the attributing of pictoriality

results in a particular designing of the characters and technical elements.

The scene transposed from *The Two Gentleman from Verona* has Valentine as a focal character, with Proteus kneeled and rubbing his wounded neck, while asking for forgiveness, Sylvia kneeled too, and Julia, dressed as a young male, witnessing the development, while touching the ring received from Proteus. Sylvia's father, the Duke of Valentine, is represented approaching from the background, prefiguring the scene that puts an end to the play.

The moment of reconciliation is no less deprived of tension, which is poignantly expressed through the manner the characters direct their eyes and pose their hands. Accordingly, none of them watches towards the viewer: Valentine's eyes focus on Proteus, expressing severe respectability, Proteus's furtive glance is charged with remorse; Sylvia vaguely fixes the ground in relief, and Julia's look is apparently absent, as she dares hoping, while still doubting. The male characters show both their hands: with his right hand Valentine holds Sylvia's in a protective and reassuring gesture and covers with his left hand Proteus's right hand (perhaps, as a sign of pardon) that this one barely dares raising toward his friend. The left hand of Proteus, touching his injured neck, may be interpreted as a sign of remorse and degraded manliness. Sylvia's inner tension may be inferred from her right hand (the only visible one) firmly holding the hand of her beloved, while Julia's hands betray incertitude as she touches the ring from Proteus.

The work shows the Pre-Raphaelite technique at its best, experimenting plein-air painting and employing pure and intense colours and exquisite naturalistic details of the natural environment (painted in Sevenoaks - Kent, at Knole House, whose 1,000-acre park provided Hunt with the opportunity to draw the forest scenery he looked for as a scene setting for *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*) and the characters' clothing (in order to draw Valentine's costume and his armoured leg and hand, he relied on Camille Bonnard's *Costumes Historiques*); he painted the human figures indoors, in his studio, having his friends posing for them.

When Hunt's painting entitled *The Hireling Shepherd* was exhibited at the Royal Academy (in 1852), it was accompanied by four lines (sung by Edgar, appearing as madman Tom), from act III, scene 6 of Shakespeare's *King Lear*:



“Sleepeth or waketh thou, jolly shepherd?  
Thy sheep be in the corn;  
And for one blast of the manikin mouth,  
Thy sheep shall take no harm.”

(Shakespeare: *King Lear*, act III, scene 6: 2014)

It has been asserted that, without the mentioning of the above lines, the picture would have completely puzzled a viewer who, although aware of the connection with the literary text, nonetheless, might have attempted in vain at finding its precise source in Shakespeare's plays. Meanwhile, for a viewer not knowing that *The Hireling Shepherd* has filiations with *King Lear*, it seems almost impossible to grasp the associations operated by the painter between the play and his picture, in the absence of any clue that might uncover them.



3. William Holman Hunt, *The Hireling Shepherd*, 1851, Manchester Art Gallery, Manchester, United Kingdom

In a 1897 letter, which evidences the painter's reading of the literary source text, Hunt, who is acknowledged to have been a devoted Christian, explained that the painting has to be interpreted in allegorical terms that may further allow an interpretation targeting a subject of interest in the nineteenth-century Britain, namely the opposition between the various factions belonging to the Church of England: "Shakespeare's song represents a Shepherd who is neglecting his real duty of guarding the sheep; instead of using his voice in truthfully performing his duty, he is suing his 'minnikin mouth' in some idle way. He was a type thus of other muddle headed pastors who instead of performing their services to their flock - which is in constant peril - discuss vain questions of no value to any human soul. My fool has found a death's head moth, and this fills his little mind with forebodings of evil, and he takes it to an equally sage counselor for her opinion. She scorns

his anxiety from ignorance rather than profundity, but only the more distracts his faithfulness. While she feeds her lamb with sour apples, his sheep have burst bounds and got into the corn.” (Macmillan, 1972: 188)

In the opinion of Herbert L. Sussman (1979: 89), “Edgar’s song calls up in Hunt a personal response, a vision of moral conflict that exists in the life of all men.” Moreover, he adds, the title of the painting represents an “available allusion to Christ’s parable of the Hireling Shepherd ...”

Speculations are made with regard to the title’s source of inspiration that might have been drawn from the *Gospel of St. John* (Chapter 10), where Jesus uses the following parable: “I am the good shepherd: the good shepherd giveth his life for the sheep. But he that is an hireling, and not the shepherd, whose own the sheep are not, seeth the wolf coming, and leaveth the sheep, and fleeth: and the wolf catcheth them, and scattereth the sheep. The hireling fleeth, because he is an hireling, and careth not for the sheep.” (1998: 32)

The *Art Journal* (1852: 165-176), in its review of the exhibition at the Royal Academy, had the following comment upon painting no. 592, *The Hireling Shepherd*:

“... The shepherd having caught a death’s head moth is showing it to a maiden: both figures are seated on the grass. The scene is a meadow with trees, bounded on one side by a field of ripe corn, and on the other by a field just reaped; but moral sentiment – although the profession of the picture – is altogether superseded by an overweening desire for eccentric distinction. A column might be devoted to consideration of the work, but we abstain from analysis and comparisons...”

In the *British Quarterly Review* (1952: 197-220), Hunt’s painting is acknowledged as representative for Pre-Raphaelitism, owing to its “quality of minute truth of detail” and “the audacity with which he has selected stich a veritable pair of country labourers for the principal figures. There is certainly no attempt at poetry here; for a fellow more capable than the shepherd of drinking a great quantity of beer, or a more sunburnt slut than the shepherdess, we never saw in a picture. ... he has something of the rigid reflective realism of Thackeray, without anything of Thackeray’s bitter social humour; and as the man to whom this constituent of Pre-Raphaelitism was originally most native, it is natural that he should carry it farthest.”

On the contrary, the *Athenaeum* (1852: 581-3) displays a most virulent commentary when reviewing *The Hireling Shepherd* and compares Hunt with Swift in his enjoyment of the ‘repulsive’: “These rustics are of the coarsest breed, - ill favoured, ill fed, ill washed. Not to dwell on cutaneous and other minutiae, - they are literal transcripts of stout, sunburnt, out-of-door labourers. Their faces, bursting with a plethora of health, and a trifle too flushed and rubicund, suggest their over-attention to the beer or cider keg on the boor’s back. ... Downright literal truth is followed bout in every accessory; each sedge, moss, and weed – each sheep – each tree, pollard or pruned – each crop, beans or corn – is faithfully imitated.”

In terms of the literary source text’s conversion, the picture involves the level of destabilisation, owing to the fact that the source text is scarcely recognizable within the visual target text, as shown in my introductory paragraphs to *The Hireling Shepherd*.

While the connection with Shakespeare’s play may only be perceived by informed viewers and allows an interpretation of the “hireling shepherd” as a substitute of King Lear (who, like the character in the target text, proved to be incapable of properly exerting his duties), the visual text can also be approached, by an unaware audience, in terms of a picturesque countryside love scene.

The substantiation of the conversion comprises the deciphering of the visual elements denoting the overall designing of the painting, its characters, as well as the manner pictoriality managed to turn the target text into a work of art, owing to a fortunate process of reversed ekphrasis. The image has a striking effect of uneasiness, which appears to be engendered by the antithetic representation

of the human element (the shepherd and the shepherdess) and the vegetal and animal world. The characters are apparently engaged in a presumptive love affair, yet, the scenery betrays a hidden message of profound disturbance: the death's head moth, spreading a feeling of decay throughout the picture, the leafless tree behind the couple, implying inappropriate circumstances, the sheep in the cornfield departing from the others, unnoticed by its shepherd, the lamb, which is feeding on unripe apples that might harm it.

It is also worth mentioning the meaning of the word 'hireling' (a paid servant), which, as Hunt asserted, represents the Church involved in things of the world and neglecting its flock. Another religious connotation may be attributed to the posture of the human characters, whose right arms form a cross.

The painter designed *The Hireling Shepherd* in accordance with the Pre-Raphaelite fundamentals: it has exceptional clarity and brilliance, its colours are poignant, and it displays a wide range of details. The background was painted by Hunt at Ewell, where Millais also worked for the landscape of *Ophelia*, and, received the artist's thorough attention, made visible in the accuracy of both the nature and human representations. The painter's complex visual realism also involves his treatment of the sunlight and shadow that accounts for the tensed overall atmosphere translating the imminence of a further collapse.

William Holman Hunt's reversed-ekphrasis conversions of Shakespearian texts appear to possess a pictorial identity of their own, equal to the literariness of their literary source texts, and not only complete a gap, but operate a double action: they expand the meaning of the literary source, either through extracting a theme or through focusing upon a particular moment from the narrative, which, ultimately, widens or makes more specific an idea in the source text, and they also attach new meanings to the literary source text.

## BIBLIOGRAPHY

1. *Art Journal*. 1852. 14, I June, 1, London. [www.engl.duq.edu/servus/PR\\_Critic/AJ1jun52](http://www engl.duq.edu/servus/PR_Critic/AJ1jun52).
2. *Athenaeum*. 1852. 22 May, London. [www.engl.duq.edu/servus/PR\\_Critic/A22may52](http://www.engl.duq.edu/servus/PR_Critic/A22may52).
3. *British Quarterly Review*. 1952. 16, August, London. [www.engl.duq.edu/servus/PR\\_Critic/BQAug52](http://www.engl.duq.edu/servus/PR_Critic/BQAug52).
4. *Builder*. 1853. London. [www.engl.duq.edu/servus/PR\\_Critic/7B7may53](http://www.engl.duq.edu/servus/PR_Critic/7B7may53).
5. *Examiner*. 1853. 7 May, 6, London. [www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/res](http://www.britishnewspaperarchive.co.uk/search/res).
6. *Gospel According to St. John, the Forty-third Book of the King James Version of the Bible*. 1998. The Electronic Classics Series. [www.2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/bible/john](http://www.2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/bible/john).
7. Hilton, Timothy. 1976. *The Pre-Raphaelites*. Thames & Hudson, London.
8. Hunt, William, Holman. 1905. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. The Macmillan, Company, New York and London. <http://archive.org/stream/preraphaelitism01hunt>.
9. Macmillan, J. D. 1972. "Holman Hunt's *Hireling Shepherd*: Some Reflections on a Victorian Pastoral", in *The Art Bulletin*, vol.54, no.2, June. [www.questia.com](http://www.questia.com).
10. Meisel, Martin. 1983. *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in the Nineteenth Century England*. Princeton University Press, Princeton.
11. Poole, Adrian. 2004. *Shakespeare and the Victorians*. Arden Critical Companion, Bloomsbury, London and New York.
12. Shakespeare, William. 2014. *King Lear*. George Mason University, Fairfax, Virginia. [www.opensourcesshakespeare.org/views/plays](http://www.opensourcesshakespeare.org/views/plays).

13. Shakespeare, William. 1863. *The Works of William Shakespeare*. Edited by William George Clark, M. A. and John Glover, M. A., vol. I, Macmillan and Co., Cambridge and London. [www.gutenberg.org/files/23042/23042-h/23042](http://www.gutenberg.org/files/23042/23042-h/23042).
14. Sussman, Herbert, L. 1979. *Fact into Figure. Typology in Carlyle, Ruskin, and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Ohio State University Press, Columbus.
15. *Times*. 1851. London. <http://www.thetimes.co.uk/tto/archive>.



## LE SYMBOLE TRANSCULTUREL DU MIROIR CHEZ NANCY HUSTON

Aliteea-Bianca Turtureanu

Lecturer, PhD., Tehnical University of Cluj-Napoca

*Abstract: Originality of this work lies in the discovery and interpretation of the transcultural symbol of the mirror – constantly reflected in the work of contemporary writer Nancy Huston – closely related to the theory formulated by the renowned French psychiatrist and psychoanalyst Jacques Lacan (theory referred to as „The stage of the mirror”).*

*Transculturalism, a major aspect of transdisciplinary research, will enable one the access to the linguistic and cultural spaces that the author is crossing and which have influenced both her life and work.*

*The bilingual monologue Limbes/Limbo published „in a mirrored manner” captures and reflects the various facades of the author’s cultural and linguistic identities reunited beyond frontiers. Self-translation is at the same time the mirror and her access door to Transculturalism.*

*Through the transcultural symbol of the mirror the writer enters a new type of evolution related to culture and the genuine relationship with the Other.*

*Keywords: transcultural, mirror, symbol, culture, self-translation.*

L’être humain a toujours rêvé de se regarder dans le miroir de la Nature. Le miroir de la pensée magique est bien entendu, un *miroir* magique: on peut tout voir, sentir et vivre dans ce miroir. L’unité est actualisée et la diversité, potentialisée.<sup>1</sup> Le miroir de la pensée mécaniciste est plutôt un miroir cassé. Il suffit d’en prélever un morceau pour tirer quelques conclusions sur la Nature. Ce fragment est conçu comme une copie de l’universel. Le monde classique est le monde de la figuration, et le monde transdisciplinaire est celui de la transfiguration. Le mot français « miroir » vient du latin « mirare » ce qui signifie « regarder avec étonnement ». L’action du verbe « regarder » suppose l’existence des deux termes : celui qui regarde et ce qui est regardé.<sup>2</sup>

La circulation du motif du *miroir* dans la littérature universelle est bien évidente.

Dans ses *Théorèmes poétiques*, Basarab Nicolescu exploite le *symbole du miroir* du point de vue transdisciplinaire: « Le Grand Inconnu : nous-mêmes. Ou tout du moins, une très fidèle image. Quand le miroir n'est pas brisé. »<sup>3</sup> Belle coïncidence, le titre d’un volume signé par Basarab Nicolescu s’intitule en roumain: *În oglinda destinului*.

Le transculturel représente une partie importante de la recherche transdisciplinaire.

<sup>1</sup> L’apparition des « miroirs magiques » remonte au V<sup>ème</sup> siècle ap. J-C, en Asie. Ce miroir est capable de révéler par les images ou par les mots des vérités lointaines et invisibles ou les souhaits les plus profonds. Un « miroir magique » était un miroir sur lequel figuraient des dessins en bronze, des caractères d’écriture, ou bien les deux. La face réfléchissante était convexe, réalisée en bronze brillant pour servir de *miroir*. Tenu en main, il se comportait comme un miroir commun. En plein soleil, la surface réfléchissante semblait « transparente » et on pouvait examiner dans la réflexion projetée sur un mur les caractères ou les images qu’il y avait au dos. Le *miroir magique* est présent dans la littérature, dans des *contes de fée* traditionnels et modernes tels que : *Blanche-Neige*, *Frères Grimm*, *La Belle et la Bête*, *Princesse Kaguya*, *Harry Potter* et au cinéma dans des films comme : *Peau d’Âne*, *Shrek*.

<sup>2</sup> Basarab Nicolescu, 1996, p. 40.

<sup>3</sup> Basarab Nicolescu, 1994, p. 177.



Le transculturel désigne l'ouverture de toutes les cultures à ce qui les traverse et les dépasse. Les êtres humains sont faits de la même «matière», les mêmes gènes produisent les couleurs de nos peaux, de nos cheveux, les expressions de nos visages, nos qualités et nos défauts. Le transculturel nous apprend que tous les êtres humains sont égaux, biologiquement et spirituellement bien que la différence entre leurs cultures soit énorme.

Le parcours de Nancy Huston est un parcours transculturel : Canadienne, Française, figure active dans le mouvement des femmes, écrivaine bilingue, étudiante de Roland Barthes et de Jacques Lacan, musicienne, philosophe, écrivaine, elle représente tout cela à la fois. Elle est née à Calgary (qui veut dire « clair ruisseau »), en Alberta, dans le Grand Ouest du Canada. Les racines de son père se trouvent en Irlande, ses huit arrière-grands-parents y sont nés. Les origines de sa mère viennent de l'Angleterre (Howard), de l'Ecosse (Mac Donald), de l'Allemagne et de la France. Après avoir passé son enfance et son adolescence entre le Canada, l'Allemagne et les États-Unis, à l'âge de vingt ans, la jeune Nancy Huston décide de continuer ses études en France. Partagée entre deux langues (l'anglais, sa langue maternelle et le français, la langue de son pays d'adoption, d'exil) et plusieurs cultures, divisée territorialement et linguistiquement, Nancy Huston est un transfuge linguistique à cause de son histoire personnelle et de son enfance blessée, marquée par les nombreux déménagements de sa famille, par le divorce de ses parents et par l'abandon de sa mère. Les thèmes qui nourrissent l'univers de sa création trouveront toujours de nouvelles explorations. Il s'agit de l'exil, de l'identité, de l'altérité, du translinguisme, de la transgression du tabou, des ponts transculturels qui relient l'écriture à l'art (la musique, la peinture, le dessin, la photographie, le théâtre) la création à la procréation, les différentes cultures traversées par l'auteure. La langue n'est pas le seul terrain que l'écrivaine aime explorer. Chez Nancy Huston il y a un rapport évident entre les cultures, les langues et les identités embrassées. Le pays d'origine devient un point lumineux qui a toujours scintillé au loin, devant elle. Dans *Nord Perdu*, Huston écrit : «Ce Canada-là est un pays entièrement extérieur, officiel, artificiel, fait de discours publics et de volontarisme. Dans la réalité, je sais que le Canada est un pays où il fait bon vivre. La texture de la vraie vie que mènent les gens là-bas, au jour le jour, est riche et variée ; ils ont une littérature et un cinéma, du théâtre et de la danse de tout premier ordre, ils ont un mode de vie et des façons de parler ; ils investissent d'amour et de soins leurs quartiers, leurs terres, leurs églises, leurs maisons, leurs cafés et restaurants préférés, or toutes ces choses constituent bel et bien une culture.»<sup>4</sup> L'écrivaine quitte sa vie anglophone pour s'installer à Paris, la capitale de l'élégance et du luxe, la Ville-Lumière - vécue comme une source d'étonnement perpétuellement renouvelée. Arrivée à Paris, la jeune intellectuelle sera fascinée par le métissage des cultures, des races, des accents, des voix et des gestes. Ce sont des choses qu'elle n'a pas pu retrouver ailleurs, sauf dans des textes de fiction où elle mettait ce qui secrètement n'importe le plus. Chez elle, au Canada, personne ne parlait de Paris. Ce mot n'existait pas dans le vocabulaire de sa famille. «Je suis Française parce que je partage complètement l'existence des Français. Mais j'ai sur les suchistes ce petit avantage: je sais qu'être Français est une identité parmi d'autres, la résultante de mille hasards géographiques et historiques; je mesure ma chance, et je mesure ce qu'il reste à faire.»<sup>5</sup> Dans l'essai *Nord perdu*, Huston plonge le lecteur dans l'univers culturel français qu'elle maîtrise bien déjà tout en gardant sa distance critique: *Nord perdu* est le tableau d'une France vue par une Canadienne anglophone ayant choisi d'y vivre et de devenir romancière francophone. La tension productrice se réalise entre la proximité et la distance, entre la répulsion pour le «neuf» et la séduction pour l'ancien, version du «nouveau» et de l'«ancien» monde. Elle souligne plusieurs

<sup>4</sup> Nancy Huston, 1999, p. 85.

<sup>5</sup> Nancy Huston, 1999, p. 95.

fois qu'elle n'est pas fière d'être Canadienne, car « le Canada est une colonie »<sup>6</sup> Elle avoue qu'en tant qu'Albertaine elle appartient à une partie du monde qui a si peu d'Histoire et d'histoires, si peu d'identité culturelle qu'elle n'a rien qui « me permette de revendiquer un quelconque *héritage* lié à cette appartenance. »<sup>7</sup> En parlant d'exil et de culture, nous voulons insister sur la question de l'identité culturelle, en rappelant que l'étymologie du mot *identité* est le terme latin *idem*, c'est-à-dire « même ». Dans son discours sur l'exil et la terre natale, elle souligne qu'elle n'est pas Française, car elle n'est pas née en France, et elle n'a pas passé son enfance en France. L'exil représente le noyau, le moteur, l'expérience qui a permis à Nancy Huston de vivre et de partager au lecteur son expérience transculturelle. Les années passées dans l'exil doré l'ont changée, mais elle ne partage plus les valeurs de son pays natal, celles de ses amis ou de ses parents. Le Canada ne la berce plus, ne la comprend plus, il n'a aucune idée de sa nouvelle vie. Parlant des vacances passées entre le Canada et la France, elle écrit « le décalage horaire s'accompagne de bien d'autres décalages [...] et l'identité même finit par se brouiller. »<sup>8</sup> Une existence ici, une existence là-bas, ni tout-à-fait Canadienne, ni tout-à-fait Française, Nancy Huston mène une vie entre les deux – entre deux pays, entre deux langues, entre deux cultures, ce qui lui donne « une sensation de flottement »<sup>9</sup> d'instabilité, de rêve et de vertige. Sa province natale, l'Alberta, la dernière province à rejoindre le Dominion n'a pas à proprement parler d'identité culturelle. L'Ouest du Canada est un pays sans identité culturelle: c'est l'une des raisons pour lesquelles Huston ne vit plus en Alberta. L'appellation « les Pieds-Noirs », ne désigne pas les intrus, mais les Indigènes, les Indiens qui habitaient cette terre, qui eux, avaient une culture. Les Français, Anglais, Allemands, Finnois, Néerlandais, Danois, Suédois, Russes, Ukrainiens qui sont venus s'y installer, avaient, eux aussi, leurs cultures. Mais quand ceux-ci ont soumis ceux-là et se sont mis à vivre sur leurs terres, il n'y avait pour ainsi dire plus de culture – sinon dans le sens agricole du terme. Leur existence était fruste, dure, solitaire, muette. Leur culture était primitive, plus primitive que celle des Indiens Blackfoot qui avaient habité ces terres jusqu'en 1885 et qui possédaient un magnifique tableau de dieux et de légendes, ils avaient une bonne connaissance des coutumes et des traditions, des animaux et des plantes. Le monde des cow-boys était un monde sans délicatesse, sans émotion, sans affection, sans poésie. Leur musique se résumait aux sons des guitares et des banjos qui accompagnaient les danses dans la grange, le samedi soir. Nous savons que l'histoire de l'Alberta est en grande ligne celle de l'Ouest américain. La culture canadienne-anglaise est une version de la culture américaine. De nos jours, tout a changé. Calgary est une grande ville avec gratte-ciel, centres d'affaires, orchestres symphoniques, compagnies de ballet, théâtre, universités, presse, salles de spectacles. Dans l'expatriation, Huston a retrouvé le geste canadien par excellence: traverser l'Atlantique, partir et tout abandonner, tourner la page, refaire sa vie, s'inventer une nouvelle existence à partir de zéro. L'histoire de Nancy Huston refait métaphoriquement, et en sens inverse, le parcours transcontinental de ses ancêtres.

En 1979, elle rencontre Tzvetan Todorov. Un homme de l'Europe de l'Est et une femme de l'Amérique du Nord ont la chance de rêver ensemble dans deux « autres » langues, dans deux « autres » cultures, pour « se réveiller et se raconter les rêves dans une troisième, commune »<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Elle revient souvent sur son « désir d'Histoire » (dans *Nord Perdu; Désirs et réalités*, entretiens, interviews) car elle est née dans un pays pour lequel le passé a peu de densité, de sens et de profondeur. C'est ce qui fait qu'elle aime la France (p.87); c'est de là qu'est né son désir de voir Paris (p.88), de porter des vêtements qui ne soient pas « neufs » : pour « porter sur soi un peu d'Histoire » (p.88).

<sup>7</sup> Nancy Huston, 1996, p. 12.

<sup>8</sup> Nancy Huston, 1986, p. 71.

<sup>9</sup> Nancy Huston, 1996, p. 89.

<sup>10</sup> Nancy Huston, 1986, p. 67.

sans aucune barrière linguistique. Ce sont deux étrangers rendus proches par le miracle *transculturel*. Cette rencontre qui met en dialogue leurs cultures, qui les traverse pour arriver au-delà, était une expérience forte, émouvante et transformatrice. Le transculturel ouvre la voie à l'altérité, elle fait réfléchir sur nous-mêmes, sur les autres et sur le monde.

En France, elle a été portée vers la capitale. Paris est une ville transculturelle. Dans *Désirs et réalités*, Huston raconte que devant la porte de sa maison il y a une plaque avec le nom d'une Juive de vingt-deux ans tuée par la Gestapo, il est possible qu'elle ait habité ici : « C'est justement cette incertitude qui garantit la permanence de mon état d'exil. »<sup>11</sup> Huston aime ce peuple avec qui elle n'a au fond rien en commun. Cet attachement a une explication plus profonde, c'est-à-dire la fascination pour l'Autre. L'altérité relie tous les Juifs entre eux. Une seule chose unifie tous les Juifs, c'est qu'ils sont différents des autres. Ils ont revendiqué une appartenance et refusé l'assimilation dans la masse de plus en plus homogène de la civilisation occidentale. Habitant un quartier bigarré et cosmopolite, comme le Marais, son « étrangéité » ne peut jamais s'effacer, peut-être parce que les commerçants parlent entre eux des langues qu'elle ne comprend pas, parce que les magasins sont fermés selon des horaires insolites et parce qu'elle peut maintenant bavarder tranquillement avec son boulanger, sa concierge ou son kiosquier. Chaque pâtisserie porte trois ou quatre noms différents, selon qu'on l'achète dans une boulangerie polonaise, russe ou tunisienne. Dans ce quartier où elle se sent vraiment chez elle, ils forment une vraie communauté qui donne un sentiment de famille élargie avec tout ce que cela implique. Elle manifeste de la tolérance envers eux. En même temps, elle a besoin de garder ses distances par rapport à tous ces signes de la transculturalité.

L'écrivaine ne s'identifie ni aux Juifs, ni aux Français en général: elle s'identifie à elle-même grâce à eux, à travers eux. Le moi, ne se trouve pas, il se construit peu à peu. Nous y retrouvons un aspect important de l'éducation transdisciplinaire : se reconnaître soi-même dans le Miroir de l'Autre. Il s'agit d'une évolution permanente, qui doit commencer très tôt et continuer tout au long de la vie. En s'installant dans une autre langue, dans une autre culture (étrangère), qu'a-t-elle fait d'autre que de choisir la tolérance, l'ouverture d'esprit et la liberté d'écrire?

Nancy Huston fait référence à la théorie de Jacques Lacan dans *Reflets dans un œil d'homme*, dans *Journal de la création* comme dans *Lignes de faille*: « Si je me touche l'œil gauche en me regardant dans la glace, la Kristina dans la glace touche son œil droit, mais c'est toujours moi. »<sup>12</sup> En lisant ce magnifique roman, on ne peut rester de glace devant la reconstitution des faits historiques, devant la mise en parallèle du passé et du présent, de l'univers des enfants et de celui des adultes, de la culture occidentale et de celle américaine. Si nous allons plus loin pour illustrer cette idée, nous retrouverons Paddon (*Cantique des plaines*) qui se regarde dans un miroir et s'émerveille devant son reflet, tandis que Lin (*La Virevolte*) admire son corps dans un miroir avant de danser pour s'assurer que son reflet incarne exactement le personnage qu'elle veut devenir sur scène. Le miroir lui permet de se voir telle qu'elle est, mais sous un seul et même angle. Devant la glace, Lin imagine la danse interprétée par sa troupe et les mouvements des danseurs.

Tout au long de ses *Reflets*, l'écrivaine se demande si Jacques Lacan ou ses disciples ont tenu compte de l'absence du miroir dans les sociétés anciennes et traditionnelles.<sup>13</sup> De nos jours, le miroir est devenu un objet indispensable, commun et omniprésent. Des glaces en bronze ou en argent sont apparues dans l'Antiquité gréco-romaine, mais ce sera la Renaissance qui a apporté la technologie moderne, nécessaire à la fabrication de miroirs en pied, dans lesquels on pouvait saisir

<sup>11</sup> Nancy Huston, 1995, p. 203.

<sup>12</sup> Nancy Huston, 2006, p. 275.

<sup>13</sup> Nancy Huston, 2012, p. 40.

le reflet de notre corps.<sup>14</sup> Huston pense que dans les sociétés sans miroir le sentiment de soi se construisait différemment que dans la nôtre. Dans ce dernier livre paru en juin 2012, l'écrivaine avance l'idée que toutes les différences entre les sexes sont construites par le « miroir de la société ».

Le cas de Barbe (l'héroïne du roman *Instruments des ténèbres*) montre que c'est en regardant son frère qu'elle se retrouve, car «c'est comme si elle se regardait elle-même dans la surface d'un étang»<sup>15</sup> La référence à la surface d'un étang renvoie au symbole du miroir et à la théorie de Jacques Lacan, selon laquelle *le stade du miroir* est le moment où l'enfant comprend qu'il est intègre et autonome parce qu'il voit son reflet.<sup>16</sup> Le psychiatre Jacques Lacan a développé un aspect important du *stade du miroir*, en y introduisant une réflexion sur le rôle de l'Autre. Nous retrouverons cet aspect dans le roman *La Virevolte*. Au moment où Lin regarde sa fille danser elle a l'impression de se voir elle-même dans le miroir. La mère qui regarde sa fille se voit dans «un rapprochement paradigmatique entre soi et l'autre.»<sup>17</sup> Dans l'expérience du *stade du miroir*, l'enfant n'est pas seul devant le miroir, il est accompagné par l'un de ses parents qui lui montre, physiquement, et lui explique, verbalement, que ce qu'il voit c'est sa propre image. Ce serait dans le regard et dans la parole de cet autre, tout autant que dans sa propre image, que l'enfant vérifierait son unité. À ce point, il aura la preuve de son unité qui vient de la part d'un autre (parent, ami, être cher). En effet, devant le miroir l'enfant reconnaît tout d'abord l'autre, l'adulte à ses côtés, qui lui dit « Regarde, c'est toi ! », et ainsi l'enfant comprend « Oui, c'est moi ! ». Le «stade du miroir» est, en quelque sorte, une forme de dédoublement. Cela se passe de la même manière pour les femmes que pour les hommes. Lorsqu'elle écrivait *Cantique des plaines*, Nancy Huston se sentait devenir le *miroir* de ses personnages: «D'abord, je suis la petite fille fugueuse, courant, essoufflée, euphorique, follement heureuse après son rêve; et, tout de suite après, je deviens le parent puissant, négateur et répressif.»<sup>18</sup> Pendant l'écriture du roman *Histoire d'Omayya*, Huston avoue: «je devins Omayya, l'héroïne hypernerveuse d'un de mes propres romans.»<sup>19</sup> Dès l'âge de six ou sept ans les filles se scindent différemment des petits garçons. Les garçons deviennent «regardeurs» et les filles «regardées». C'est à partir de ce moment-là que la jeune fille entretiendra une relation angoissante avec son miroir. Elle ne pourra plus se voir à travers ses propres yeux, mais à travers les yeux intériorisés de l'Autre. Nelly Arcan, écrivaine et philosophe québécoise se souvient dans *Burqa de chair* de l'«enfant au miroir.»<sup>20</sup> Elle éprouve un sentiment de nostalgie pour l'époque où elle trouvait son reflet tout simplement amusant. Huston pense qu'il y a un avant et un après dédoublement. Avant, les femmes coïncidaient «bêtement, spontanément»<sup>21</sup> avec leurs corps. Après, les femmes sont devenues, dit la langue anglaise « *self-conscious*: il y a un(e) autre (en) soi qui juge le soi, parfois gentiment, mais très souvent durement.»<sup>22</sup>

Dans *L'Empreinte de l'ange*, Saffie contemple l'image de son corps dans la glace de sa chambre: « Se relevant, elle rajuste ses habits devant la glace de la grande armoire, glace qu'elle lave une fois par semaine, le vendredi. Elle voit son reflet dans la glace. Avec une certaine satisfaction elle

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> Nancy Huston, 1987, p. 53.

<sup>16</sup> Le *stade du miroir* est un concept utilisé par plusieurs psychologues et psychanalystes, tels que : Henri Wallon, suivi de René Zazzo, Jacques Lacan, D.W. Winnicott et Françoise Dolto introduisent ce stade dans la théorie psychanalytique.

<sup>17</sup> Nancy Huston, 1998, p. 194.

<sup>18</sup> Nancy Huston, 1990, p. 32.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>20</sup> Citée par Nancy Huston.

<sup>21</sup> Nancy Huston, 2012, p. 40.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 41.

constate que sur toute la surface brillante de la glace, il n'y a pas la moindre traînée de chiffon.»<sup>23</sup> Chargé d'une forte connotation symbolique, le miroir devient ici porte d'accès à l'Autre. Dans *L'Epilogue* du roman, Nancy Huston décrit la scène entre Raphaël et Andras qui se regardent dans le même miroir. L'histoire finit là où elle a commencé, là où Saffie a vu pour la première fois la terre française: à la Gare du Nord, à Paris. Quelques années plus tard, nous voilà donc à la fin du XX-è siècle, dans la brasserie *Terminus Nord*. Le miroir symbolise la vérité de l'histoire. La silhouette d'Andras est reflétée dans l'immense miroir du restaurant. Raphaël vient s'asseoir à côté de lui. Leurs regards sincères se croisent sur la surface du miroir. Les deux hommes se mesurent réciproquement. Dans le *miroir*, ils ne se quittent pas des yeux. Que s'est-il passé entre eux à travers ce regard silencieux ? Chacun a privé l'autre de la femme et de l'enfant qu'il aimait. L'histoire se reflète elle-même dans la glace où leurs regards bleus sont collés l'un à l'autre. Chez Nancy Huston, l'écriture est un *miroir*, un moyen de communiquer avec l'Autre. *Limbes/Limbo* est un chef-d'œuvre bilingue, dont l'auto-translation est publiée *en miroir*. Les «œuvres bilingues» devraient être perçues comme des *expériences*. Dans le processus translinguistique, le français et l'anglais acceptent de se regarder dans le même *miroir* tout en le traversant, pour révéler les négociations intérieures d'un créateur scindé. Ce miroir reflète les identités culturelles de l'écrivaine. Le processus de *l'auto-translation* que Nancy Huston a adopté est à la fois le *miroir* de l'auteure et la porte d'accès à la transculturalité.

Dans *Journal de la création*, Huston cite Emma Santos qui est passée de l'« autre côté du miroir.»<sup>24</sup> Dans l'hôpital psychiatrique où elle se fait soigner, l'utilisation des glaces est interdite sous prétexte que les patientes pourraient les briser et se faire du mal avec les esquilles. Pour Emma, la plus dure des punitions serait celle de ne pas se voir. Elle trouve une solution à ce problème : « Je remplis une bassine d'eau et je me regarde dedans. Je me verrai jusque dans ma bave. Je me regarde dans l'écriture. »<sup>25</sup> Concernant l'image spéculaire, Lacan remarque le rôle du miroir « dans les apparitions du double où se manifestent des réalités psychiques, souvent hétérogènes. »<sup>26</sup> Dans l'essai *L'inné, l'acquis et l'inné* publié dans *Nord Perdu* Huston partage au lecteur son expérience féminine devant la glace: «en me coiffant devant la glace, je vois....entre mes sourcils....deux petites rides verticales. Les rides de ma grand-mère Huston.»<sup>27</sup> Le titre est significatif, *l'inné* commence à nous rattraper, quand on arrive à un certain âge. Les rides symbolisent le passage du temps et le miroir est la prise de conscience de Huston. *L'inné* est le signe hérité par Huston de la part de sa grand-mère.

La compréhension et la connaissance d'elle-même passent par la compréhension et la connaissance de l'Autre et par le parcours d'une langue à l'autre. Dans le *miroir transculturel* les personnages reflètent l'auteure, leur quête identitaire passe obligatoirement par l'expérience de l'altérité.

Le symbole du miroir capte et reflète les différentes facettes des identités culturelles et linguistiques de Nancy Huston, réunies au-delà des frontières. La technique de son écriture surprend la présence toujours vivante du transculturel.

## BIBLIOGRAPHY

Huston, Nancy, *Cantique des plaines*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 2002.

Idem, *Désirs et réalités, Textes choisis 1978-1994*, Éditions Actes Sud/ Léméac, Montréal, 1995.

<sup>23</sup> Nancy Huston, 1998, p. 35.

<sup>24</sup> Nancy Huston, 1990, p. 306.

<sup>25</sup> Citée par Nancy Huston, 1990, p. 307.

<sup>26</sup> Jacques Lacan, 1970, p. 92.

<sup>27</sup> Idem, p. 69.



- Idem, *L'Empreinte de l'ange*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 1998.
- Idem, *Histoire d'Omayya*, Éditions du Seuil, Paris, 1985.
- Idem, *Limbes/Limbo – Un hommage à Samuel Beckett*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 2000.
- Idem, *Journal de la création*, Édition Seuil, Paris, 1990.
- Idem, *Instruments des ténèbres*, Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 1996.
- Idem, *Nord perdu* suivi de *Douze France*. Éditions Actes Sud/Léméac, Montréal, 1999.
- Idem, *Reflets dans un œil d'homme*, Éditions Actes Sud, 2012.
- Chatué, Jacques, *Épistémologie et transculturalité. Le paradigme de Lupasco. Tome 1*. Edition L'Harmattan, Paris, 2009.
- Cazenave, Michel, *De l'interculturel au transculturel* dans la *Revue de psychologie de la motivation* n° 23, 1997. Prépublié dans *La science et les figures de l'âme*, Le Rocher, Paris, 1996.
- Humboldt, Wilhelm Von, *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*. Traduction de l'allemand Denis Thouard, Paris, Éditions Le Seuil, 2000.
- Niculescu, Basarab, *Cosmologia "Jocului secund"*, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Idem, *La transdisciplinarité. Manifeste*. Éditions du Rocher, Paris, 1996.
- Idem, *Noi, particula și lumea, traducere din limba franceză de Vasile Sporici*, Editura Junimea, Iași, 2007.
- Idem, *Théorèmes poétiques*, Éditions du Rocher, Paris, 1996.
- Idem, *În oglinda destinului. Eseuri autobiografice*. Editura Ideea Europeană, 2009.
- Niculescu, Basarab, Camus, Michel, *Rădăcinile libertății*, traducere de Carmen Lucaci, Editura Curtea Veche, București, 2004.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Édition du Seuil, Paris, 1990.
- Idem, *La traduction*, Édition Bayard Culture, 2004.

## FASHION, FASHIONIST, FAȘIONABIL OR „A FI LA MODĂ”

Mihaela Hriban

Lecturer, PhD., „Vasile Alecsandri” University of Bacău

*Abstract: In our paper, we try to explain why the domain of fashion is into a continuous lexical evolution. There are many words in the fashion world that enrich our Romanian lexis with new meanings that have the purpose to make it be into a permanent dynamics. Thus, we choose some words from different online fashion magazines and we try, at least, to justify the manner in which these words – that have an English etymology – are perceived into Romanian lexis. So we take into account not only the semantic extensions of the words, but also the semantic restrictions of them.*

*Keywords: fashion, fashionist, fașionabil, (Romanian) modă, Anglicisms.*

De cele mai multe ori, când avem în vedere domeniul *modei*, obișnuim să ne raportăm atât la ținutele vestimentare, cât și la *limbajul de specialitate*, identificat în distincte reviste, iar, de aici, derivă, în mod elocvent, și întrebările: Ești la modă? sau: Ești în trend? (bineînțeles, este vorba despre trendul vestimentar).

Dar ce înțelegem prin expresia: „a fi la modă”? Un dicționar de expresii și locuțiuni românești explică expresia menționată în felul următor: *a fi la modă* – „a fi în pas cu vremea sau cu timpul; a fi în spiritul timpului”<sup>1</sup>.

În conformitate cu **DEXI**<sup>2</sup>, loc. adj. *La modă* are următoarele sensuri:

- a) „care corespunde gustului într-un anumit moment; care este modern; care este de actualitate”;
- b) „(despre oameni) care se comportă conform preferințelor unui anumit mediu social, la un moment dat; care este foarte cunoscut, foarte apreciat, la un moment dat”.
- „Expr. *De modă* (sau *de moda*) veche ori de veche modă – a) care aparține unor realități trecute, ieșite din uz; care nu mai corespunde preferințelor de moment”;
- b) „(despre oameni) care are concepții vechi, depășite; care se conformează unor principii învechite”.

Opusul expresiei *a fi la modă* este *ieșit din modă*<sup>3</sup> (înv.) ce are sensul *demodat*.

Unitatea lexicală *modă* o regăsim și în alte expresii ca de exemplu: *A lansa moda* (sau *o modă*) – „fel de a se prezenta de a se comporta”; ▪ „mod de viață, sistem de organizare”<sup>4</sup>.

Detașându-ne de expresiile în care lexemul *modă* poate apărea, **DEXI** definește unitatea lexicală *modă* în felul următor:

<sup>1</sup> \*\*\*\*\* Dicționar de expresii și locuțiuni românești – în format electronic.

<sup>2</sup> Dima, Eugenia (coord.) + et. al., *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române (DEXI)*, Editura „Arc-Gunivas”, Italia, 2007, s.v. *modă*.

<sup>3</sup> Cf. **DEXI**, s.v. *modă*.

<sup>4</sup> Cf. **DEXI**, s.v. *modă*.

1. ▪ „Obicei, deprindere de moment, specifică unui mediu social”. ▪ Spec. „Preferință generalizată la un moment dat pentru un anumit fel de a se îmbrăca”. „Revistă (sau jurnal) de *modă* (ori de *mode*) – publicație care cuprinde modele (noi) de îmbrăcăminte (și de încălțăminte)”.

d.e. „În antreu, în fața unei mese pline de jurnale de modă și de cataloage de la Louvre, stă Mama Tilda (BRĂT.)”.

▪ „*Casă de modă* (sau de *mode*) ori *casa modei* – atelier de lux unde se confecționează, la comandă, obiecte de îmbrăcăminte”. „*Parada modei; Modă punk*”.

2. „Concr. Accesoriu de îmbrăcăminte (feminină) care se poartă la un moment dat; podoabă, găteală”.

d.e. „Cocoanele noastre bat târgul, după *mode*” (CAR.). ▪ Spec. (la *pl.*) „Pălărie de damă”. ▪ (*com.*) „Magazin de *mode*” – „magazin de pălării de damă (sau de accesorii pentru îmbrăcăminte feminină)”; (*înv., reg.*) „Model”. ▪ Expr. (*reg.*) „*A-i trage* (cuiva) *o modă de bătaie*” – „a bate zdravăn pe cineva”; *pl. -e* < *it. moda*, germ., *Moda*, ngr. *μόδα* fr. *mode*.

Se poate observa faptul că lexemul *modă* are o etimologie multiplă (vezi *supra*, cf. DEXI).

Printre explicațiile menționate în DEXI, observăm și stilul *modă punk*, ce are următoarea semnificație:

▪ „modă tinerească stridentă, extravagantă” < engl. *punk*.

▪ „*Mișcare punk* – manifestare a tinerilor din Vest, în special din Anglia și SUA, din deceniile opt și nouă ale sec. 20, caracterizată prin respingerea violentă a unor stări sociale date, prin adoptarea muzicii rock, a îmbrăcăminte și a coafurilor extravagante, prin nonconformism sfidător”.

▪ *punkism* [pan 'kism] „s.n. Mișcare contestatară a tineretului din Vest, manifestată prin îmbrăcăminte, coafură și machiaj extravagante” ▪ „*punk* + suf. lex. *-ism*”.

▪ *punkist, -ă* [pan 'kist] „s.m., s.f., Adept al mișcării punk”<sup>5</sup>. ▪ *punk* + suf. lex. *-ist* [+ des. *-ă*].

Să luăm un exemplu în care este pus în discuție de autoarea articolului, *stilul punk*, pe care, odată, l-a adoptat chiar ea.

d.e. „Nu am fost niciodată foarte *feșăn*, ci mai degrabă cu accente alternative. Știți voi, clasicele: denim, carouri, minimalism, adidași, bocanci, fuste grunge etc. Cam așa mă îmbrac de când mă știu, în afară de momentele în care am avut perioada emo, *perioada punk*, perioada metal, dar de acolo am plecat cu câte un element și-am rămas ce sunt astăzi: probabil un look 90s”<sup>6</sup>.

În acest exemplu, observăm în mod clar că autoarea articolului utilizează în cazul unității lexicale de origine engleză *fashion* (= *modă*), scrierea și pronunția românească a cuvântului *feșăn*. Prin urmare, identificăm exemple de cuvinte și chiar de expresii, în care *principiul fonetic/fonologic* s-a impus celui *etimologic* în cazul multor anglicisme ce au pătruns în diferite domenii ale lexicului limbii române.

Dar sunt și contexte în care, în cazul cuvântului *fashion*, este respectat principiul etimologic:

d.e. „Îmi place mult minimalismul ăsta. Am purtat o perioadă lungă *all black* până să se rupă gura Sunwaves-ului în *cinșpe* și am renunțat. [...] Oamenii de știință spun că primul lucru pe care-l observi la cineva este cu ce e încălțat. De asta am peste 40 de perechi de adidași. Îmi plac mult Puma Trinomic, mai ales perechea mea X Alexander McQueen, dar dacă mă întrebi fără ce adidași nu aș putea să trăiesc aș răspunde detașat: VANS, *mămic*! Port Vans-uri din școala generală și mi se par *cei mai comfy* și mai *fashion* și mai casual shoes ever”<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Cf. DEXI, s.v. *punkist, -ă*.

<sup>6</sup> <https://www.modapebune.ro/2017/05/15/5-piese-vestimentare-esentiale-din-garderoba-lui-gheorghe/>; să se observe unitatea lexicală *feșăn*.

<sup>7</sup> <https://www.modapebune.ro/2017/05/15/5-piese-vestimentare-esentiale-din-garderoba-lui-gheorghe/>; să se vadă cuvântul *fashion*.

Putem afirma, cum am precizat, de altfel, chiar într-unul dintre articolele ce vizează limbajul sportiv<sup>8</sup>, că, și în domeniul *modei*, limbajul tinde spre trivialitate, spre o indecență a expresiei lingvistice. Dacă luăm în analiză apelative familiare de tipul: „mămic!” sau abrevieri ale unor anglicisme de genul *comfy* (< engl. *comfortable*), într-un limbaj presărat cu lexeme de tip argou<sup>9</sup> și jargon, atunci, ajungem la opinia Rodicăi Zafiu<sup>10</sup>:

„Limbajul revistelor de modă și al paginilor de internet consacrate aceluiași domeniu e un amestec destul de straniu de terminologie tehnică și stil colocvial, de cuvinte și expresii străine, diminutive glumețe, exclamații afective etc. Hibridul stilistic e dominat de nevoia de a marca profesionalismul redactorilor, dar și de a capta curiozitatea și emoțiile publicului (predominant feminin); în genere, e caracterizat de o căutare excesivă a noutății, a pitorescului și a originalității. În sfera modei, e de așteptat ca împrumuturile lexicale să fie foarte numeroase și ca, alături de engleza dominantă, franceza să-și fi păstrat un oarecare prestigiu, furnizând cuvinte și expresii selectate pentru conotațiile lor de stil și eleganță”.

De asemenea, constatăm că substantivul *fashion* intră în structura unor substantive compuse prin cratimă, ce au etimon englez:

**d.e.** „Iris Apfel este unul dintre *fashion-icon-urile*<sup>11</sup> (= icoană a modei) din New York cele mai extravagante pe care le-a cunoscut vreodată *moda*. Un stil de viață boem și elegant, o viziune unică asupra lumii și o capacitate uluitoare de a fi mereu *fresh* și în ochii lumii cu lucruri interesante, deși are deja 93 de ani”<sup>12</sup>.

Astfel, de la substantivul *fashion*, ce are etimon englez, s-au format, în limba română, prin procedeul intern al derivării cu sufixe, substantivele comune: *fashionist* (< rad. *fashion* + suf. lex. *-ist*) și *fașionabil* (< rad. *fashion* + suf. lex. *-bil*).

**d.e. fașionabil, -ă** – „adj. conform modei; sclivisit” (< fr. *fa-shionable*)<sup>13</sup>.

**d.e. fașionabil, -ă a** [At: ODOBESCU, S III, 149 / P: ~și-o~ / Pl.: ~i, ~e / E: eg. *fashionable*, fr. *fashionable*] (Înv.) **1.** „Care aparține modei lumii elegante”. **2.** „Care se referă la moda lumii elegante”<sup>14</sup>.

**d.e. ▪** „Toamna este un sezon de tranziție uneori imprevizibil și confuz chiar și pentru specialiștii *modei*. Poți nimeri perfect temperatura sau din contra poți să constăți că este încă prea cald pentru o geacă de piele sau un *trench* până la genunchi. *Mixul* perfect ar trebui să fie detașabil sau cuvântul potrivit «suprapus». *Puloverele* de toamnă trebuie să aducă pe câtă căldură și confort, pe atâta flexibilitate și versatilitate. Privește cum au ales cele mai *chic fashioniste* să prepare *look-ul* direct pentru a fi purtat...pe stradă”<sup>15</sup>!

**d.e. [...]** „Prin anunțul publicat în ziarul Vestitorul românesc în toamna anului 1856, Fialkowski făcea cunoscut «înaltei nobilimi și onorabilului public» că «acest stabiliment are și un salon *fasionabil* [= *modern, elegant*], ca cele din Paris», pentru consumatorii de cafea, ciocolată

<sup>8</sup> Mihaela Hriban, *Limbajul sportiv în revistele de specialitate*, în „Studii și Cercetări Științifice” – Seria Filologie, Nr. 35, Bacău, ISSN: 1224-841X, 2016, p. 37-42.

<sup>9</sup> „Roz e noua mea pasiune. E un fel de reversed alternative. Bag roz peste tot.” / „[...] până să se rupă gura Sunwaves-ului în cînșpe [...]” apud <https://www.modapebune.ro/2017/05/15/5-piese-vestimentare-esentiale-din-garderoba-lui-gheorghe/> sau: „Privește cum au ales cele mai chic fashioniste să prepare look-ul direct pentru a fi purtat...pe stradă!” apud <http://www.stylista.ro/pulovere-de-toamna-luam-exemplu-de-la-fashioniste>.

<sup>10</sup> [http://www.romlit.ro/limbajul\\_chic](http://www.romlit.ro/limbajul_chic)

<sup>11</sup> <http://fashionguide.md/blog/fashion/ce-este-de-fapt-un-fashion-icon.html>

<sup>12</sup> <http://teotrandafir.com/lifestyle/galerie-foto-cunoaste-o-pe-iris-afpel-cel-mai-fashion-exemplu-la-varsta-treia-22952>

<sup>13</sup> Florin, Marcu, *Dicționar actualizat de neologisme (DAN)*, Editura „Saeculum I.O”, București, 2013, s.v. *fașionabil*.

<sup>14</sup> Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Micul dicționar academic (MDA)*, vol. II, Literele D–H, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 2002.

<sup>15</sup> <http://www.stylista.ro/pulovere-de-toamna-luam-exemplu-de-la-fashioniste/>.

și ceai, care de la Anul Nou, vor găsi diferite jurnale franceze, germane și românești, ca să petreacă ore plăcute”<sup>16</sup>.

Observăm faptul că în cele două citate menționate<sup>17</sup>, predomină unitățile lexicale, ce au etimon englez, de genul: *look*, *trench*, *puloverele* (< engl. *pull-over*), *fashionist*, dar identificăm și forma învechită a lexemului *fasionabil/fașionabil*, ce a pătruns în vocabularului limbii române la sfârșitul secolului al XIX-lea, în conformitate cu afirmația cercetătorului Manfred Görlach<sup>18</sup>.

Concluzionăm comunicarea noastră afirmând că a vorbi despre *modă* sau despre *fashion*, *a fi la modă* sau *to be in fashion/to be in vogue*, *a fi fașionist* sau *a avea un aspect fașionabil*, *a fi șic* sau *a fi chic* (< fr. *chic*), toate aceste lexeme și, respectiv, expresii, ce au distincte etimologii, ne introduc în același domeniu, și anume: cel al *modei*.

Consemnăm că este esențial faptul de a le întrebuința corect din punct de vedere semantic, de a le cunoaște bine etimonul și de a le utiliza contextual, cu măsură și cu decență lingvistică

## BIBLIOGRAPHY

### I. DICȚIONARE DE SPECIALITATE:

\*\*\*\*\* *Dicționar de expresii și locuțiuni românești* – în format electronic.

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Micul dicționar academic (MDA)*, vol. II, Literele D–H, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 2002.

Dima, Eugenia (coord.) + et. al., *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române (DEXI)*, Editura „Arc-Gunivas”, Italia, 2007.

Görlach, Manfred, *A Dictionary of European Anglicisms (DEA)*, Oxford University Press, 2005, în format electronic.

Hornby, S., A., *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English (OALD)*, Sixth Edition, Oxford University Press, United Kingdom, 2000.

Little, William + et. al., *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, vol. I-II, Oxford University Press, Great Britain, 1973.

Marcu, Florin, *Dicționar actualizat de neologisme (DAN)*, Editura „Saeculum I. O.”, București, 2013.

Oprea, Ioan; Pamfil, Gabriela-Carmen; Radu, Rodica; Zăstroiu, Victoria; *Noul dicționar universal al limbii române (NDULR)*, Editura „Litera Internațional”, București, 2006.

### II. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ:

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Gramatica limbii române (GALR)*, vol. I-II, Cuvântul/Enunțul, Editura Academiei Române, București, 2005.

Hriban Mihaela, *Limba română. Limba engleză. Privire comparativă*, Editura „Pim”, Iași, 2015.

Hriban, Mihaela, *Abordări lexematice engleze în limba română*, Editura „Pim”, Iași, 2011.

<sup>16</sup> <http://comunitate.ziare.com/blogs/35061/19021/bucurestiul-retro>.

<sup>17</sup> Să se vadă notele de subsol 15 și, respectiv, 16.

<sup>18</sup> Manfred, Görlach, *A Dictionary of European Anglicisms (DEA)*, Oxford University Press, 2005, în format electronic.



**III. SURSE ONLINE:**

<http://comunitate.ziare.com/blogs/35061/19021/bucurestiul-retro>

<http://fashionguide.md/blog/fashion/ce-este-de-fapt-un-fashion-icon.html>

[http://www.romlit.ro/limbajul\\_chic](http://www.romlit.ro/limbajul_chic)

<https://www.modapebune.ro/2017/05/15/5-piese-vestimentare-esentiale-din-garderoba-lui-gheorghe>

**IV. REVISTE:**

<http://teotrandafir.com/lifestyle/galerie-foto-cunoaste-o-pe-iris-apfel-cel-mai-fashion-exemplu-la-varsta-treia-22952>

<http://www.stylista.ro/pulovere-de-toamna-luam-exemplu-de-la-fashioniste/>

**V. ARTICOLE:**

Mihaela Hriban, *Limbaajul sportiv în revistele de specialitate*, în „Studii și Cercetări Științifice” – Seria Filologie, Nr. 35, Bacău, ISSN: 1224-841X, 2016, p. 37-42.

## THE LANGUAGE OF SPORT. TERMINOLOGICAL EVOLUTION VS INVOLUTION

Hriban Mihaela

Lecturer, PhD., „Vasile Alecsandri” University of Bacău

*Abstract: The purpose of this paper is to reveal some words that have English etymon from sporting domain. Thus, we choose some Anglicisms from different sporting magazines such as: „Gazeta Sporturilor” and we try to explain the manner in which all these chosen words are going to influence the Romanian lexis taking into consideration the following linguistic levels: phonetic, morphologic and semantic one. Concerning the semantic level, we bring out not only the semantic restriction of the meanings of the words into our Romanian lexis, but also the semantic extension of these words.*

*Keywords: (linguistic) evolution, involution, lexis, Anglicisms, innovation.*

Scopul comunicării actuale este acela de a urmări și de a extrage din revistele sportive ca de exemplu „Gazeta sporturilor” (numere diferite), cuvinte ce au etimon englez și, de asemenea, dorim să punem în discuție modul în care aceste lexeme se încadrează fonetic, se adaptează din punct de vedere morfologic și sunt asimilate la nivelul lexicului limbii române. Vom urmări în ce măsură aceste cuvinte și, respectiv, expresii englezești aduc *noutăți* sau nu, în cadrul *nivelurilor fonetic, morfologic și semantic* ale limbii române.

Astfel, vom încerca să realizăm un studiu comparativ între două limbi, și anume: limba engleză versus limba română, limbi ce aparțin unor ramuri genealogice distincte: engleza se încadrează în categoria limbilor germanice, iar româna, în cea a limbilor romanice, luând în analiză asemănări și deosebiri posibile, identificate între cele două limbi, și având ca suport de analiză, exemple extrase din media. În calitate de suport lexicografic, vom utiliza atât dicționare etimologice ale limbii engleze, cât și dicționare ale limbii române, toate aceste surse fiind inserate la notele de subsol ale lucrării și, respectiv, în cadrul bibliografiei generale citate.

**d.e.1 •** „Etapă a 3-a din *play-off* programează Derby de România, ajuns la cel de-al 139-lea episod în Liga 1<sup>1</sup>”.

- *play-off* – „/plei-/ s. n. sport, joc decisiv hotărâtor; meci de baraj (<engl. *play-off*)<sup>2</sup>”.
- *play-off* – „joc decisiv (sport)<sup>3</sup>”.

Din punct de vedere fonetic, verbul frazal *play-off* se încadrează fonetic normelor actuale de pronunție în limba română.

Morfologic, *play-off* este atât în limba română, cât și-n limba engleză, un substantiv comun, de genul neutru, nefiind consemnate modificări ale categoriilor gramaticale din limba engleză, în limba română, în procesul adaptării morfologice a unității lexicale *play-off*.

<sup>1</sup> „Gazeta Sporturilor”, nr. 73, anul 94, 29 martie 2017, p. 9.

<sup>2</sup> Florin Marcu, *Dicționar actualizat de neologisme (DAN)*, Editura „Saeculum I.O.”, București, 2013.

<sup>3</sup> www.hallo.ro.

Semantic, unitatea lexicală *play-off* păstrează sensul din limba engleză și în limba română. Astfel, în cazul acestui cuvânt, procesul de *încadrare fonetică*, de *adaptare morfologică* și de *asimilare semantică* este elocvent.

**d.e.2** • „A început a doua rundă de *penalty-uri*”.

• „Eu nu am văzut niciun *penalty*, nu mă uit, am luat-o așa ușor spre vestiar<sup>4</sup>”.

• *pénalty* (angl.)/*penálți* (-nal-ti) „s. n., art. *pénalty-ul/penálțiul* (ti-ul); pl. *pénalty-uri/penálțiuri*”<sup>5</sup>

• *pénalty/penálți* „s. n. lovitură de pedeapsă la fotbal, polo, handbal etc., dictată împotriva unei echipe în urma unei infracțiuni grave comise în zona de apărare a celeilalte echipe”. (< fr., engl. *penalty*)<sup>6</sup>

• *penalty* [’penəl̩ti] „lovitură de pedeapsă (la fotbal) [sport]”<sup>7</sup>.

În procesul transfonemizării fonetice<sup>8</sup> de gradul al II-lea, sunt observabile următoarele modificări fonetice, și anume:

• voc. engl. [ə] centrală, semideschisă, scurtă, nerotunjită > voc. rom. [a] centrală, deschisă, neutră.

• grafemul *y* este înlocuit cu *i*.

Din punct de vedere morfologic, atât în limba engleză, cât și în limba română, lexemul *penalty* este un substantiv comun, de genul neutru, ce se adaptează în limba română.

Semantic, unitatea lexicală *penalty* este asimilată de vorbitorii limbii române, nefiind înregistrate diferențe de ordin semantic din limba engleză, în limba română.

**d.e.3** • „În mai puțin de doi ani, loturile naționale de *hochei* și patinaj trebuie să se poată pregăti în condiții optime<sup>9</sup>”.

• *hochei* [’hɔki] „joc sportiv pe iarbă sau pe gheață”<sup>10</sup>.

• *hóchei* „s. n. joc sportiv pe iarbă sau pe gheață, care se dispută între două echipe, jucătorii căutând să introducă în poarta adversă o minge mică din cauciuc presat, respectiv pucul, cu ajutorul unei crose (<engl., fr. *hockey*)”<sup>11</sup>.

• *hochei* s. n.<sup>12</sup>.

Din punct de vedere fonetic, lexemul *hochei* se încadrează în limba română, gradul transfonemizării este I.

Morfologic, unitatea lexicală *hochei* este un substantiv comun, de genul neutru și este defectiv de plural.

Semantic, atât în limba engleză, cât și în limba română, termenul sportiv *hochei* are aceeași semnificație. De la cuvântul de bază *hochei*, prin derivare lexematică, se formează cuvântul *hocheist*, derivat cu sufixul lexical *-ist*. Astfel, aceste lexeme de origine engleză, prin procedeul derivării cu sufixe sau cu prefixe, contribuie la îmbogățirea internă a lexicului limbii române.

În actuala mass-media, identificăm și situații în care aluziile politice sunt în tendință. Astfel, se pot realiza așa-numitele „jocuri de cuvinte”, și anume: între un termen din domeniul sportiv, de exemplu: *puc* și un partid politic, ce are, aproximativ, aceeași sonorizare cu unitatea lexicală din

<sup>4</sup> „Gazeta Sporturilor”, nr. 73, anul 94, 29 martie 2017, p. 10.

<sup>5</sup> Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, Dicționarul *ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM2)*, Ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 2005.

<sup>6</sup> Florin Marcu, *Dicționar actualizat de neologisme (DAN)*, Editura „Saeculum I.O.”, București, 2013, s.v.

<sup>7</sup> www.hallo.ro.

<sup>8</sup> Mihaela, Hriban, *Abordări lexematice engleze în limba română*, Editura „Pim”, Iași, 2011, p. 24 apud Georgeta Ciobanu, *Adaptation of the English Element into Romanian*, Editura „Mirton”, 2004, p. 26-27.

<sup>9</sup> „Gazeta Sporturilor”, nr. 73, anul 94, 29 martie 2017, p. 11.

<sup>10</sup> www.hallo.ro.

<sup>11</sup> Florin Marcu, *op. cit.*, s.v.

<sup>12</sup> Academia Română, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM2)*, Ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 2005, s.v.

domeniul menționat: „Uite *pucul*, nu e *PUD*-ul”<sup>13</sup>. Se știe că *pucul* înseamnă: „minge specială de cauciuc, plată și tare, la jocul de hochei pe gheață”<sup>14</sup> (< engl. *puck*). Iar *PUD*-ul reprezintă Partidul Uniunii Democrate.

• *puc* „s. n., pl. *púcuri*”<sup>15</sup>.

• *puck* [p<sup>^</sup>k] „o minge din cauciuc, tare și plată, care este folosită la jocul de hochei pe gheață”<sup>16</sup>. Fonetic, gradul de transfonemizare este al II-lea. Observăm o diferență fonetică importantă, și anume:

• în limba engl. [p<sup>^</sup>] este o vocală centrală, deschisă, scurtă > în limba română, [u] este o vocală posterioară, închisă și rotunjită.

Morfologic, atât în limba engleză, cât și în limba română, *puc* este un substantiv de genul neutru, ce poate fi articulat cu articolul hotărât enclitic *l* (*pucul*) în diferite contexte, are desinența [θ] pentru singular, neutru, în opoziție cu desinența [-uri] pentru plural, genul neutru.

Semantic, semnificația lexemului *puc* din limba engleză, în limba română este aceeași.

**d.e.4** • „Salariile *handbalistelor*, cât asistența socială”<sup>17</sup>.

• „Aceste aspecte, dar și jocul din teren, au făcut-o pe Gullden, una dintre cele mai iubite *handbaliste* ale campioanei Europei”<sup>18</sup>.

• *hándbal* „s. n. joc sportiv între echipe a câte 7 (sau 11) jucători, în care se aruncă mingea cu mâna, căutând a o introduce în poarta adversă”<sup>19</sup>. (< germ. *Handball*, fr., engl. *handball*)

• *hándball* [ˈhændbɔ:l] „joc de handbal”<sup>20</sup>.

• *hándbal* (hand-bal) s. n.<sup>21</sup>.

Din punct de vedere fonetic, consemnăm următoarele schimbări fonetice ale unității lexicale *handbal*:

• voc. engl. [æ] anterioară, deschisă, nerotunjită > voc. rom. [a] centrală, deschisă și neutră;

• voc. engl. [ɒ] posterioară, semideschisă, lungă, accentuată, rotunjită > voc. rom. [a] centrală, deschisă și neutră;

Gradul transfonemizării este al II-lea.

Morfologic, în limba română, *handbal* este un substantiv neutru, defectiv de plural.

Semantic, sensul lexemului *handbal* din limba engleză este asimilat în limba română. În română, etimologia lexemului *handbal* este multiplă.

În română, lexicul se îmbogățește cu noi cuvinte prin procedeul intern al derivării cu sufixe lexicale:

• *handbalist* „s. m. f. sportiv care practică handbalul”<sup>22</sup>. (< *handbal* + *-ist* + des. θ);

• *handbalist*, *ă* – (< *handbal* + *-ist* + des. -ă);

• *handbalistic* „adj. de handbal”<sup>23</sup>. (< *handbal* + *-istic* + des. θ).

• *handbalistic*, *-ă* – (*handbal* + *-istic* + des. -ă).

<sup>13</sup> „Gazeta Sporturilor”, nr. 73, anul 94, 29 martie 2017, p. 11.

<sup>14</sup> Florin Marcu, *op. cit.*, s.v.

<sup>15</sup> Academia Română, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM<sub>2</sub>)*, Ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 2005.

<sup>16</sup> www.hallo.ro.

<sup>17</sup> „Gazeta Sporturilor”, nr. 73, anul 94, 29 martie 2017, p. 11.

<sup>18</sup> „Gazeta Sporturilor”, nr. 104, anul 94, 5 mai 2017, p. 16.

<sup>19</sup> Florin Marcu, *op. cit.*, p. 469.

<sup>20</sup> www.hallo.ro.

<sup>21</sup> Academia Română, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM<sub>2</sub>)*, Ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 2005.

<sup>22</sup> Florin Marcu, *op. cit.*, s.v.

<sup>23</sup> *Ibid./Ibidem*, s.v.

**d.e.5** „Fundașul danez s-a plâns de faptul că englezul Martin Atkinson nu a dictat nici măcar *fault* la acel duel dur în tușă, chiar înaintea pauzei, în urma căruia s-a ales cu ochiul stâng umflat<sup>24</sup>”.

- *făult* – „s. n. (în unele jocuri sportive) infracțiune constând în împiedicarea adversarului de a acționa în câmpul de joc<sup>25</sup>”. (< engl. *fault*)

- *faultă* vb. „a comite un *fault*<sup>26</sup>”. (< engl. *fault*)

- *făult* „s. n., pl. *făulturi* (fa-ul-)<sup>27</sup>”.

- *fault* [fɒ:lt] „minge servită neregulamentară (la tenis, meci etc.) în domeniul sportiv<sup>28</sup>”.

Din punct de vedere fonetic, gradul transfonemizării este I. Singura modificare vocalică constă în:

- voc. engl. [ɒ] posterioară, semideschisă, lungă, rotunjită > voc. rom. [a] centrală, deschisă și neutră.

Morfologic, atât în limba engleză, cât și în limba română, substantivul *fault* este un substantiv comun, ce are genul neutru, opozițiile desinențiale fiind elocvent exprimate prin desinența [-θ] pentru numărul singular, în opoziție cu desinența [-uri] pentru plural. În română, lucrările de specialitate înregistrează și verbul *a faulta*, verb de conjugarea I.

Din punctul de vedere al asimilării semantice, nu sunt înregistrate diferențe semantice între cele două limbi: limba engleză și, respectiv, limba română; astfel, sensul cuvântului *fault* din limba engleză este asimilat total și în limba română. Din punct de vedere lexical, cuvântul *fault* a dezvoltat în limba română, o bogată familie lexicală, și anume:

- (a) *faulta* – *fault* (radical) + -a (sufix lexico-gramatical);

- *faultat* – *fault* (radical) + -a (sufix lexico-gramatical) + -t (sufix lexico-gramatical);

- *faultăre* (fa-ul-) „s. f., g-d art. *faultării*; pl. *faultări*”<sup>29</sup>.

- *faultăre* – *fault* (radical) + -a (sufix lexico-gramatical) + -re (sufix lexical).

**d.e.6** „Când Mourinho afirma că jucătorul său este *faultat* mult prea des de adversari, toți au considerat că tehnicianul Realului caută noi motive pentru a explica imposibilitatea echipei din Madrid de a se ridica la nivelul Barcelonei. Dar portughezul nu a exagerat! Într-un top al celor mai *faultați* jucători din Primera, în acest sezon, golgheterul de pe «Bernabeu» ocupă locul 7. Clasamentul este condus de Jose Callejon, atacant la Espanyol, care a suferit 74 de *faulturi*. Cristiano a fost oprit neregulamentară de 58 de ori, o dată la fiecare 36 de minute jucate, adică aproape dublu față de Lionel Messi. Jucătorul Barcelonei se află pe locul 36 în acest top, fiind *faultat* în 32 de rânduri sau, altfel spus, o dată la 50 de minute în care a apărut pe teren<sup>30</sup>”.

Putem susține faptul că limbajul sportiv se află într-o permanentă *evoluție* și, respectiv, *inovație terminologică*, fiindcă mulți termeni de origine engleză au pătruns în vocabularul limbii române<sup>31</sup> îmbogățindu-l lexematic și contribuind atât la formarea unor familii derivate de cuvinte prin procedeul intern al *sufixării* [**d.e.** *fault*(θ), *faultare*, *faultat*, (a) *faulta*]; (a) *dribla*, *dribling*, *driblare*, *driblat* (θ); *handbal* (θ), *handbalist*(ă) ș.a.m.d.], cât și la *extinderea semantică* a

<sup>24</sup> „Gazeta Sporturilor”, nr. 73, anul 94, 29 martie 2017, p. 13.

<sup>25</sup> Florin Marcu, *op. cit.*, s.v.

<sup>26</sup> Idem, *Ibidem*, s.v. .

<sup>27</sup> Academia Română, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM<sub>2</sub>)*, Ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 2005.

<sup>28</sup> S., A., Hornby, *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English (OALD)*, Sixth Edition, Oxford University Press, United Kingdom, 2000.

<sup>29</sup> Academia Română, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM<sub>2</sub>)*, Ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 2005.

<sup>30</sup> <http://www.prosport.ro/fotbal-extern/campionate-externe/statistica-ronaldo-e-de-doua-ori-mai-faultat-decat-messi-7965458?cp=3> (consultat pe 25 mai 2017, ora: 16.02).

<sup>31</sup> În acest sens, să se vadă termenii ce au etimon englez din domeniul sportului și, de asemenea, să se observe gazetele sportive și site-urile online, ce abordează limbajul sportiv.



*termenilor* lexicului limbii române prin unități lexicale sinonimice, antonimice, hiperonimice, omonimice paronimice.

Din punctul de vedere al exprimării, *limbajul sportiv actual* a început să capete un aspect tot mai puțin îngrijit în ceea ce privește expresia lingvistică. Prin urmare, în presa scrisă, dar și virtuală, identificăm afirmații de genul:

**d.e.7** „Dacă nu vor exista sportivi talentați, muncitori, perseverenți și care să-și dorească foarte tare să facă performanță, *să aibă foame de medalii*, nu vom reuși<sup>32</sup>”.

**d.e.8** „În ultimul timp a avut ceva probleme cu umărul, dar s-a tratat acasă, în Suedia, și acum nu mai sunt dureri. Va fi aptă sută la sută pentru *a da totul pe teren* la Budapesta<sup>33</sup>”.

Menționăm faptul că anumite *titluri* ale unor articole sunt formulate incipient, într-o limbă străină, iar, ulterior, ele sunt traduse în limba română (acolo, unde este posibil; dacă sunt nume proprii de persoane/localități etc., se va face apel la etimonul cuvântului sau al structurii), creându-se, evident, o redundanță lingvistică:

**d.e.8** „*La vita e Bella!*

„*Bella Gullden!*”

„Cu suedeza în teren, pentru orice echipă *viața e frumoasă*. Asta pentru că jocul scandinavei e mai mereu sclipitor, gata să surprindă adversarii<sup>34</sup>”.

Actualmente, *limbajul sportiv* tinde spre o trivialitate a expresiei lingvistice, spre forme non-literare de adresare, spre „cultivarea” expresiei argotice și a vulgarității.

De aceea, considerăm că *titlul articolului* nostru poate fi justificat din două perspective:

**1) Evoluția terminologică** reliefată la nivelul lexicului limbii române este evidentă prin cuvinte și structuri lexicale, ce au etimon englez și care influențează pozitiv și într-un mod util limbajul sportiv;

**2) Involuția terminologică** derivă din indecența expresiei ca trăsătură a exprimării actuale în limbajul sportiv.

Din studiul amplu, desfășurat de-a lungul mai multor articole abordate, ce au avut drept subiect limbajul sportiv, am constatat că acesta tinde către o *involuție terminologică* decât spre educarea publicului, respectiv, a cititorului printr-o folosire atentă a expresiei lingvistice.

## BIBLIOGRAPHY

### I. DICȚIONARE:

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM<sub>2</sub>)* Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 2005.

Hornby, S., A., *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English (OALD)*, Sixth Edition, Oxford University Press, United Kingdom, 2000.

<sup>32</sup> „Gazeta Sporturilor”, nr. 104, anul 94, 5 mai 2017, p. 15.

<sup>33</sup> „Gazeta Sporturilor”, nr. 104, anul 94, 5 mai 2017, p. 16.

<sup>34</sup> „Gazeta Sporturilor”, nr. 104, anul 94, 5 mai 2017, p. 16.

Little, William + *et. al.*, *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, vol. I-II, Oxford University Press, Great Britain, 1973.

Marcu, Florin, *Dicționar actualizat de neologisme (DAN)*, Editura „Saeculum I. O.”, București, 2013.

## II. BIBLIOGRAFIE CRITICĂ:

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Gramatica limbii române (GALR)*, vol. I-II, Cuvântul/Enunțul, Editura Academiei Române, București, 2005.

Hriban Mihaela, *Limba română. Limba engleză. Privire comparativă*, Editura „Pim”, Iași, 2015.

Hriban, Mihaela, *Abordări lexematice engleze în limba română*, Editura „Pim”, Iași, 2011.

Hristea, Theodor, *Sinteze de limba română*, Editura „Albatros”, București, 1984.

## III. SURSE ONLINE:

[www.gsp.ro](http://www.gsp.ro)

[www.hallo.ro](http://www.hallo.ro)

<http://www.prosport.ro/fotbal-extern/campionate-externe/statistica-ronaldo-e-de-doua-ori-mai-faultat-decat-messi-7965458?cp=3>

## IV. REVISTE:

„Gazeta Sporturilor”, nr. 73, anul 94, 29 martie 2017.

„Gazeta Sporturilor”, nr. 104, anul 94, 5 mai 2017.

## A SHORT HISTORY OF GASTRONOMIC LITERATURE

Nagy Imola Katalin

Lecturer, PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş

*Abstract: This paper focuses on the history of Romanian gastronomic literature, namely the first century of Romanian cookbook writing. Cookery books and gastronomic texts are one of the most interesting text types, which can be fruitfully analyzed and approached from multiple perspectives: linguistics, cultural history, language history, terminology and history can contribute to exploit the multiple resources of such texts, which mirror not only the gastronomy of certain historical periods, but reflect the linguistic and social habits of a century or another. Recipes are not scientific texts, nevertheless they can be considered technical texts, as they contain the lexicon and terminology of cooking and gastronomy, one of the most ancient human activities. Romanian gastronomic literature is a topic approached by many researchers. Despite this fact, during a previous research we conducted upon the history of Hungarian gastronomic literature and the history of "kürtőskalács", we reached the conclusion that there is no comprehensive study upon the beginnings and history of Romanian cookbooks. That is why we attempt to fill this gap and offer a list of the most important cookbooks written and/or published in Romanian. We intend to cover the first century of this kind of literature, the period between 1841 and the 1940s.*

*Keywords: Romanian gastronomy, cookery books, publish, cultural history, gastronomic literature.*

Literatura gastronomică este una dintre cele mai vechi din cultura umană, este, în același timp, una din coordonatele fundamentale ale identităților culturale. Așa cum arată Luminita Druga și Nadia-Nicoleta Morărașu, „Alături de componenta religioasă, etnică, istorică, socială și culturală, gastronomia a jucat și joacă încă un rol important în definirea identității atât la nivel individual, cât și național. Studiarea aspectului culinar al societății românești din diverse momente ale evoluției sale poate aduce informații prețioase fiind o oglindă a transformărilor istorice, culturale și sociale din epoci diferite.

De la aceste considerente se poate pleca atunci când vrem să discutăm despre identitatea pe care componenta gastronomică/culinară o oferă identității naționale și care, pe lângă valoarea sa economică are și o profundă valoare simbolică, care ține de cele mai multe ori de marcarea identității culturale a unei națiuni. Asistăm de câteva decenii la dezvoltarea la scară mondială a unei opoziții între două tipuri de bunuri culturale total diferite: pe de o parte, bunurile simbolice centrale și, pe de alta parte, cele tradiționale, care sunt dintotdeauna un simbol al identității locale.” (Drugă-Morărașu, 2012, 145)

Un produs, din păcate de prea multe ori perisabil și supus distrugerii este tipul de text care se numește rețetar sau carte de bucate, care reflectă fidel și cât se poate de nemijlocit imaginea societății umane dintr-o perioadă dată, cu toată pluralitatea semnificațiilor comportate: „Cartea de

bucate este, fără îndoială, o producție circumstanțială care propune soluții de viață ce se cristalizează într-o formă de civilizație.” (Calistru, 2011, 21)

Cea mai veche carte de bucate din Europa care oferă o imagine a gastronomiei Imperiului Roman este cea a lui M. Gavius Apicius, *De Re Coquinaria*. În 1485, Bartolomeo Scappi a realizat în Italia o carte de bucate intitulată *Opera dell'arte del cucinare*. Cele mai faimoase colecții de bucate franceze sunt *Le Viandier* și *Le Ménagier de Paris*, ambele apărute în secolul XIV. Un alt moment important al gastronomiei franceze este legat de numele lui Lancelot de Casteau: *Ouverture de Cuisine*, Liège 1604<sup>1</sup>. Alte nume semnificative sunt: Marie-Antoine Carême (*L'Art de la cuisine au dix-neuvieme siecle*; 1833 și *Le Pâtissier royal parisien*, 1815); Urbain Dubois-Emile Bernárd (*La Cuisine classiqe*, 1850) și Anthelme Brillat-Savarin (*Physiologie du goût*, 1825)<sup>2</sup>. Literatura germană oferă o listă impresionantă de titluri, atât manuscrise cât și volume tipărite. Există un arsenal întreg de manuscrise și cărți de bucate vechi în limba germană, disponibile cititorilor în variante digitizate<sup>3</sup>. Volumul clasic al lui Max Rumpolt, *Ein neue Kochbuch* a apărut la Frankfurt am Main, în 1581<sup>4</sup>.

Gastronomia românească se află la intersecția influențelor occidentale și orientale, așa cum arată Luminita Druga și Nadia-Nicoleta Morărașu, „Pe plan alimentar, pozitia României la intersecția dintre Europa centrală și cea de Sud-Est poate fi tradusă prin sinteza realizată aici de bucătăria balcanică, numită și bizantină sau otomana și cea central-europeană, germană, maghiară. Peste regimul galactofag daco-get cu *brânza*, *urda* s-au suprapus *placinta* română (<lat. *placenta*), *hrana* slavilor (începând cu secolele V-VI d.H.), *borsul* polonez, *ciorba* și *chifteaua* turcească, *zaharicalele* neogrecești, datorate dominației fanariote, *aspicul* și *escalopul* franțuzesc, *limonada* italiană, *biftecul* englezesc etc. Altfel spus, gastronomia românilor are multiple straturi: roman, slav, grec, neo-grec, turc, maghiar, german, italian, francez, englez, reflectate în diverse surse: mărturii ale călătorilor străini care au vizitat cu diferite prilejuri țările române și s-au bucurat de ospitalitatea oamenilor de aici, cărți de bucate (secolul al XVIII-lea cartea de bucate din vremea lui Constantin Brâncoveanu, *200 de retete cercate* a lui Mihail Kogălniceanu și Constantin Negruzzi din secolul al XIX-lea) și opere literare (menționăm în acest sens *Alexandru Lăpușneanul*, *Ciocolii vechi și noi*). Aceste influențe s-au impus în mod diferit în provinciile locuite de români, diferențele gastronomice fiind vizibile. De exemplu, din documentele vremii ne dăm seama că spiritul francofil era mai accentuat la Iași, decât la București, căci în capitala Țării Românești obiceiurile balcanice au rămas mult timp covârșitoare.” (Draga-Morărașu, 2012, 145)

Așa cum arată Eugen Simion în *Cultura gastronomică și literatura de ceremonial - de la stolnicul Cantacuzino la C. Negruzzi și M. Kogălniceanu (III)* (Caiete critice 2 (304) / 2013, 3-10), „La începutul secolului al XIX-lea, numărul cărților folosite (mici manuale cu subiecte practice, la îndemâna tuturor știutorilor de carte) începe să crească. Teologii Școlii Ardelene dăduseră înainte tonul, publicând, pe lângă cărțile bisericești în limbă română, broșuri cu învățături

<sup>1</sup> <http://www.staff.uni-giessen.de/gloning/kobu.htm>

<sup>2</sup> [https://hu.wikipedia.org/wiki/Francia\\_gasztron%C3%B3mia](https://hu.wikipedia.org/wiki/Francia_gasztron%C3%B3mia)

<sup>3</sup> <http://www.staff.uni-giessen.de/gloning/kobu.htm> Monumenta Culinaria et Diaetetica Historica Corpus of culinary & dietetic texts of Europe from the Middle Ages to 1800

<sup>4</sup> Pe baza acestui volum german s-a făcut și o traducere în limba maghiară, la solicitarea principelui Transilvaniei, o traducere făcută de către Keszei János. Această traducere este cunoscută azi drept *Bornemisza Anna szakácskönyve*. Rumpolt s-a inspirat din lucrarea cunoscutului bucătar de la Vatican, Bartolomeo Scappi. *Ein neue Kochbuch* conține 1646 rețete. Există surse care susțin că autorul volumului, un sas din Transilvania a avut o formare profesională ardeleană, aspect care se întrezărește în structura rețetelor pe care le publică.

despre creșterea pomilor și alte treburi gospodărești, cu ideea că ridicarea poporului începe cu luminarea lui și în sfera vieții practice.

Gheorghe Șincai tipărește, la Buda, la 1806, *Povățuire către economia de câmp*, iar peste un timp (1807) face să apară, tot aici, *Carte de mână pentru economie* de Gr. Obredovici.

Cele mai multe sunt compilații sau traduceri din alte limbi, cum este *Cărticica folositoare*, tălmăcită din limba polonă și prefăcută de Gavriil Vinețchi, Avghi Bașa – „cea mai mică și mică și plecată slugă” la 1806, în timpul luminatului domn Ioan Constantin Alexandru Ipsilanti. O ediție a doua apare în 1825, cu râvna și cheltuielile Dumisale Hristea Teodor. Este un manual, cum am zis, cu sfaturi culinare și medicale, dublate de sfaturi (rețete) despre îngrijirea vitelor și cultivarea pomilor sau sporirea producției de ouă la găini. Sunt 206 sfaturi de acest fel, cele mai multe formulate într-o propoziție sau două.” (Simion, 2013, 7-8)

Care sunt primele scrieri gastronomice în limba română? În continuare prezentăm o listă a acestor scrieri, în ordine cronologică, așa cum ele sunt menționate, e drept, răzleț, în literatura de specialitate și în diferitele colecții sau cataloage de manuscrise sau publicații:

1. Manuscrisul brâncovenesc sau *Carte întru care să scriu mâncările de pește i raci, stridii, melci, legumi, erburi și alte mâncări de sec și de dulce, despre orânduiala lor*. Așa cum arată Doina Calistru, acest prim manuscris datează „la sfârșitul secolului XVII și începutul celui de-al XVIII-lea, fiind o mărturie de preț pentru cunoașterea elitelor românești din strălucita și dramatica epocă a lui Constantin Brâncoveanu.

Manuscrisul din epoca brâncovenească a aparținut filologului dr. Mateo Gaster, care îl semnalează pentru prima oară în lucrarea sa, *Literatura populară română* (București, 1882, p. 536), publicând 14 rețete în *Crestomația română*, vol. II, 1891 (p. 42-46). Reputatul lingvist și istoric al culturii medievale românești, Gabriel Ștrempel, îl înscrie în *Catalogul manuscriselor românești* (vol. IV, București, 1967), datându-l eronat (spune Ioana Constantinescu) în 1749, an în care Mihai Logofătul făcea copia după exemplarul Saftei. Manuscrisul din epoca brâncovenească, cea mai veche carte de bucate românească, păstrată până astăzi, cu o „vârstă de cca 300 de ani”, este o culegere de 293 de rețete culinare, unele traduse din limbile italiană, franceză și germană (de altfel, multe cuvinte din aceste limbi au rămas netraduse), adaptate la posibilitățile bucătăriei românești.” (Calistru, 2011, 23-24) Volumul a fost publicat de către Constantinescu Ioana, *O lume într-o carte de bucate: manuscris din epoca brâncovenească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997.

Ioana Șuta atribuie paternitatea manuscrisului Stolnicului Constantin Cantacuzino: „În ceea ce privește evoluția cărților de bucate, implicit a manuscriselor culinare, se cunoaște că în spațiul românesc, prima carte de bucate, inițial aflată sub formă de manuscris, datează de la jumătatea secolului al XVII-lea și a cunoscut o circulație extinsă în vremea lui Brâncoveanu. Textul cărții s-a intitulat „*Carte întru care se scriu mâncările de pește și raci, stridii, melci, legume, erburi și alte mâncări de sec și de dulce despre orânduiala lor*”. Acest manuscris a aparținut inițial Bibliotecii Stolnicului Constantin Cantacuzino.”<sup>5</sup> Eugen Simion, în schimb, consideră că manuscrisul ar fi o traducere după un original italian : „Pentru a afla ce se mănâncă în timpul lui Brâncoveanu putem consulta de pildă o carte de bucate pe care cercetătorii mai noi sunt de părere că ar fi opera Stolnicului Cantacuzino. Istoricul Matei Cazacu face o demonstrație în acest sens în introducerea la volumul intitulat *O lume într-o carte de bucate. Manuscris din epoca brâncovenească*. Transcrierea textului, prefată și postfață de Ioana Constantinescu, cu un studiu de Matei Cazacu. Editura Fundației Culturale Romane, București, 1997. În privința paternității

<sup>5</sup> <http://www.bcuculuj.ro/bibliorev/arhiva/nr17/cultura2.html>



acestei cărți de bucate există și alte puncte de vedere. Gh. Chivu analizează vocabularul rețetelor și, observând numărul mare de termeni de origine italiană sau cu etimon italianesc, trage concluzia (vezi studiul *Cartea de bucate. Un manuscris singular în scrisul vechi românesc* în volumul *In honorem Gabriel Strempel. la 80 de ani. O viață închinată cărților*. Satu Mare, 2006) că acest manuscris, nu e, în fapt, opera Stolnicului Cantacuzino, ci este tradus, în totalitate, din limba italiană. Dovada ar fi, prezența unor termeni și sintagme de sursă italienească „insuficient sau deloc adaptați la structura noastră.” (Simion, 1 (303) / 2013, 3-9)

Iddea revine și la Mariana Neț: „Prima carte de bucate cunoscută în limba română este aceea editată de Ioana Constantinescu și apărută în 1977 la Editura Fundației Culturale Române cu titlul *O lume într- carte de bucate*. Autoarea ediției, ca și Matei Cazacu, autorul studiului introductiv, consideră că textul datează din epoca brâncovenească. Spre deosebire de aceștia, Gheorghe Chivu (1983) datează manuscrisul în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Textul este o traducere după un original italian necunoscut.” (Neț, 2014, 313-314)

2. 1806/1825- o *Cărticică folositoare*, tălmăcită, potrivit datelor oferite de foaia de titlu și de prefață, din limba poloneză, de către Gavriil Vinețki, tipărită în primă ediție la București, în 1806, și reluată fără modificări, pentru că s-a dovedit a fi „de folos nu mic”, în 1825. (Chivu, 2012, 307) *Cărticica folositoare* a fost publicată în 2005, transcriere și glosar de Anna Borca. Cuvânt înainte Simona Lazăr. Editura Intact SRL/Jurnalul Național, București, 2005. Volumul ar fi, după Mariana Vascauteanu, o tălmăcire din limba polonă : „Primul volum tipărit despre care avem știință astăzi este ""Cărtica, Aceasta Cărticică, ce acum întiași dată sau tipărit, Si sau tilmacit dupa limba Leșasca, pre Limba Rumaneasca, Care cuprinde întru sine, multe lucruri spre folosul atoata obștea atît oamenilor, cît și dobitoacelor"", apărut la ""Bucuresci"" in 1806 și retipărit la 1825.”<sup>6</sup>
3. 1812- J. N. Neuhold, *Învățătură de a face sirup și zahar din mustul tuleilor de cucuruz după ce s-au cules cucuruzul de pre ei*, carte apărută la Buda în 1812, aparținând lui Ludwig Metterpacher.
4. 1813- *Învățătură despre agonisirea viței de vie și despre măestria de aface vin, vinars și oțet întocmită de autorii Chaptal, Rosier, Parmentier și Dussieux* (Buda, 1813).
5. 1818- Christian Albert Rückert, *Învățătură sau povățuire pentru facerea pâinii ceii de obste mai neagră, pentru cea albă de casă, pentru făina cea spre întrebuițarea bucatelor; pentru hrisi, si altele, din cartofle, pentru sămănatul lor, lucrarea și păstrarea lor. Alcătuita de cătră... în limba nemțească, acum întâi tălmăcită întru cea greceasca de cătră Dimitrie Samurcas*. Iasi, apărută în Tipografia Sfintei Mitropolii, 1818. Traducerea a fost făcută după textul lui D. Samurcas, de Alex. Beldiman.

Așa cum arată Doina Calistru, aceste prime volume legate de literatura gastronomică sunt mai ales traduse după modele străine, cărțile de acest gen se diversifică, mai ales prin traduceri și adaptări: „Teritoriul gastronomiei nu rămâne neexplorat, dar cum nu aveam cărți de bucate autohtone se traduc, încă la începutul secolului, lucrări străine, ca aceea a lui J. N. Neuhold, *Învățătură de a face sirup și zahar din mustul tuleilor de cucuruz după ce s-au cules cucuruzul de pre ei*, apărută la Buda în 1812, a lui Ludwig Metterpacher, *Învățătură despre agonisirea viței de vie și despre măestria de aface vin, vinars și oțet întocmită de autorii Chaptal, Rosier, Parmentier și Dussieux* (Buda, 1813), sau a lui Cristian Albert Rückert, *Învățătură pentru facerea pâinii*, în românește de

<sup>6</sup> <http://www.slideshare.net/MarianaVascauteanu/gastronomie-40512349>

Alex. Beldiman, după o traducere grecească a dr. D. Samurcaș, Iași, 1818 (o a doua ediție în 1829)” (Calistru, 2011, 26-27)

6. 1841- *Carte de bucate boierești sau 200 rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești*, este vorba de prima carte de bucate tipărită în limba română, un volum alcătuit de către Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi. Cartea a cunoscut mai multe reeditări, „*Carte de bucate boierești. 200 de rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești*, apărută în 1841, la Iași, la Cantora Foi Sătești, și republicată de două ori în numai cinci ani (în 1842 și 1846), carte atribuită, după inițialele plasate în partea de sus a foi de titlu și după unele mărturii de epocă, lui Costache Negruzzi și Mihail Kogălniceanu.” (Chivu, 2012, 307)

„În România, a apărut în 1841, la Iași, „*Carte de bucate boierești. 200 de rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești*”, scrisă de doi moldoveni: Costache Negruzzi și Mihail Kogălniceanu. În nuvela „*Alexandru Lăpușneanu*”, apărută cu un an înaintea cărții de bucate, Costache Negruzzi descrie gastronomia Moldovei: „În Moldova, în vremea aceea nu se introduseser încă moda mâncărilor alese. Cel mai mare ospăț se cuprindea în câteva feluri de bucate. După borșul polonez veneau mâncări grecești fierse cu verdețuri care pluteau în unt, apoi pilaful turcesc și, în sfârșit, fripturile cosmopolite.” „Cea dintâi carte de bucate rânduie” cuprindea rețete de „zalatînă”, adică gelatină de lămâie, portocală, zmeură, vanilie, dar și de budincă de ciocolată, fragi, vișine, lămâie.”<sup>7</sup> Rolul pe care volumul îl are este arătat de preocuparea exegeților de a-l aminti ca fiind cartea de căpătâi a literaturii gastronomice românești. 200 rețete cercate este produsul unei perioade efervescente, sfârșitul veacului XVIII și începutul celui următor: „Bazele existenței publice și private se modifică simțitor, iar integrarea în circuitul valorilor europene se produce conștient și durabil. Românii împrumută idei, argumente, criterii care sfarmă obiceiuri și tradiții bine înrădăcinate și înlesnesc apariția unei noi mentalități în toate domeniile vieții publice și private. Părtaș la opera de modernizare, Mihail Kogălniceanu adaugă, tot atât de convins: „era epoca când roiri de tineri, plini de entuziasm, crezând în viitorul patriei lor și al lor, uniți toți cu curajul juneței ce nu se îndoiește de nemică și pentru care stavilă nu este, se apucaseră de lucru”. Sunt „oamenii începutului de drum”, aparținând acestei epoci de „febrilă activitate de explorare și inițiere programatică”, adevărați campioni ai civilizației și naționalității, cum Kogălniceanu însuși îi numește.” Gastronomia ajunge una din „campionatele” modernizării, elitele asociind procesul de înnoire și cu sporirea rafinamentului din viața de zi cu zi. Iată de ce, în Moldova vremii, s-a manifestat un interes viu pentru cartea de bucate.” (Calistru, 2011, 26-27)

Volumul a fost reeditat de două ori (1842, 1846). Printre reeditările mai recente menționăm ediția din 1973: *Rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești întocmite de Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi acum de isnoavă scoase de Titus Moraru, cu zugrăveli de Florin Creangă, înfățișate lumii de dumnealui Mircea Zăciu și tichuite de vestit întru criticești izvoade de pră învățat al pandimoniului nostru literariu George Călinescu. S-au tras această carte de Editura Dacia, Clusiu, MCMLXXIII.*, ediția din 2004, îngrijită de Liviu Leonte, ediția din 2005, scoasă de Liviu Papuc și Bogdan Ulmu: Kogălniceanu Mihail, Negruzzi Costache, *200 de rețete cercate de bucătărie românească și alte trebi gospodărești*, Iași, Timpil, 2005 respectiv cea din 2007, intitulată *Rețete de bucate boierești*, ediția a VI-a îngrijită de Rodica Pandele, București, Editura Vremea, 2007.

<sup>7</sup> [http://www.historia.ro/exclusiv\\_web/general/articol/fi-nu-fi-bucatar-istoria-cartii-bucate](http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/fi-nu-fi-bucatar-istoria-cartii-bucate)

Toate reeditările au cunoscut numeroase aprecieri critice : „În zilele noastre avem câteva ediții ce au urmat celor din 1841 și 1846. În 1973 apărea la Cluj una dintre acestea, cu un titlu în spiritul celui din 1841: *Rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești întocmite de Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi acum de isnoavă scoase de Titus Moraru, cu zugrăveli de Florin Creangă, înfățișate lumii de dumnealui Mircea Zăciu și tichuite de vestit întru criticești izvoade de prè învățat al pandimoniului nostru literariu George Călinescu. S-au tras această carte de Editura Dacia, Clusiu, MCMLXXXIII*. Prefața îi aparține lui Mircea Zăciu, care, plecând de la un citat al lui Al. Odobescu (devenit și *motto*-ul discursului său analitic), „tărăști muza poeziei și a istoriei pe taraba pescarului pe cotlonul cuinii“, stăruie, cu judecăți articulate, asupra motivațiilor sociale și psihologice ale întreprinderii dialogului cu Apusul, pe calea gastronomiei, făcând și un istoric al „dulciului“ de la D. Cantemir la Emil Brumaru.

Mai sobru, într-o formă elaborată și fără exagerări descriptive, Liviu Leonte, apreciatul cercetător al operei lui C. Negruzzi, ne oferă, în 2004, o nouă ediție a cărții de bucate. Îngrijind textul și adăugându-i o prefață și un glosar, Liviu Leonte ne deslușește, ca un bun cunoscător al limbii primei jumătăți a secolului XIX, slovele arhaice și subdialectale folosite de cei doi pașoptiști într-un glosar.

O manieră originală de a reedita cartea de bucate a lui Kogălniceanu și Negruzzi o învederează și volumul publicat în 2005, cu un bogat adaos de *Selecții lirice, oenologice, gastronomice* de Lucian Vasiliu, prefață de Liviu Papuc, glosar și postfață de Bogdan Ulmu.

Prefața, *În loc de apariții*, semnată de Liviu Papuc, ne pune la dispoziție date importante din arta culinară a epocii, cu o prelungire până în zilele noastre, pentru a ne convinge că gastronomia noastră a fost reprezentată, în timp, de scriitori – unii dintre cei mai reprezentativi – și nu de profesioniști. Poetul Lucian Vasiliu selectează, ingenios, din istoria literaturii române, pentru fiecare din cele 200 de rețete „cercate“, versuri lirice, oenologice și gastronomice, iar Bogdan Ulmu, cel mai apropiat de „știința gastronomică“, adaugă o scurtă postfață, precum și un trebuitor glosar, stăruind asupra numeroaselor „slove rare și pline de mister“ ale limbii epocii.” (Calistru, 2011, 30-31)

7. 1846- Cărturarul Manolachi Drăghici a publicat tot la Iași, în 1846, o nouă carte de bucate, intitulată *Rețete cercate în număr de 500 din bucătăria cea mare a lui Robert întâiul bucătar al curții Franței. Potrivit pentru toate stările. Traduse de post. Manolachi Drăghici, Iași, Tipografia Institutului Albinei. 1846*. De la 200 de rețete de bucate, s-a ajuns la 500, dovadă că interesul pentru acest gen de lucrări continuă, iar ecourile civilizației europene ajunse la noi devin din ce în ce mai puternice și durabile.

Emanuela I. Dima conchide în *Arhaisme lexicale și fonomorfologice în primele cărți românești de bucate*, că primele cărți de bucate românești au fost alcătuite în Moldova la jumătatea secolului al XIX-lea: „Prima dintre aceste lucrări a fost atribuită unor figuri proeminente ale culturii românești, Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi, autori ai *Cărții de bucate boierești*, apărută în 1841 la Iași, la Cantora Foaiei Sătești și reeditată aproape imediat în 1842 și 1846; cea de-a doua, *Rețete cercate în număr de 500 din bucătăria cea mare a lui Robert*, îl are ca autor declarat pe postelnicul Manolachi Drăghici, unul dintre boierii de la curtea lui Ioniță Sandu Sturdza, mai apoi a domnitorului Alexandru Șuțu, președinte al tribunalului din Dorohoi și al celui din Galați, figură marcantă, așadar, în peisajul politic al vremii. ... După cum era de așteptat, aceste două cărți au mai multe aspecte comune, trbutare, majoritatea, nu numai regiunii și perioadei în care au fost elaborate, dar și sistemului grafic în care au fost redactate, având unele trăsături care, din perspectiva statutului actual al limbii, intră în categoria arhaismelor; pe lângă acestea există unele particularități specifice acestor texte care ar putea fi atribuite idiolectului autorilor, care pot ajuta

la descrierea acestora.” (Dima, 2014, 263) Volumul a fost reeditat recent sub titlul *Rețete cercate în număr de 500 din bucătăria cea mare a lui Robert, întâiul bucătar al curții Franței, potrivit pentru toate stările. Tradus de postelnicul Manolachi Drăghici (Iași, Albina, 1846)*, ediție de Olga Rusu și Constantin-Armand Vizitiu, Iași, Oprea Magna, 2005.

8. Unele surse<sup>8</sup> vorbesc de existența a mai multor cărți de bucate românești în Transilvania încă înainte de momentul 1841, fără însă a aduce măcar un titlu ca exemplu în acest sens : „Până la 1841 au mai fost publicate și alte cărți de gastronomie - în Transilvania, mai cu seamă, unde ""racordul"" la Occident era mult mai pregnant. Apanaj al elitelor, arta culinară și cărțile de bucate au fost pentru românii ardeleni instrumente de rezistență națională și de emancipare culturală.... In deceniul cinci al secolului al XIX-lea, o dată cu cele trei ediții ale ""rețetarului"" cărțurilor moldoveni, întâlnim alte câteva scrieri de gen, tipărite la București sau la Iași. Cățiva ani mai târziu, la Brașov, un librar sas își românizeaza numele și tipărește ""Cea mai noua carte de bucate a bucatarei romane, franceze, germane și maghiare"", în limba română și cu susținerea financiară a ""prenumeranților"" (a celor care plățiseră lucrarea în avans) din toate cele trei provincii românești.” Este vorba, credem noi, de un rețetar în limba română scos la Brașov de către J. C. Hintescu, rețetar intitulat *Carte de bucate. Edată în folosul econoamelor române de J.C. Hintescu*, Brașov, Frank&Dressnandt. Anul apariției este incert.

Iată că spre mijlocul secolului al XIX-lea încep să apară din ce în ce mai multe cărți de bucate românești, imboldul principal fiind volumul deschizător de drumuri al lui Kogălniceanu și Negruzzi. Conștienți de existența unui vid și a unui decalaj temporal, prin comparație chiar și cu celelalte culturi din centrul continentului european<sup>9</sup>, cei doi moldoveni deschid, prin cartea lor, un șir lung de volume. Mariana Neț vorbește de trei cărți de bucate importante, manuscrisul brâncovenesc fiind primul text, ”cea de-a doua carte de bucate cunoscută este celebra compilație făcută de Kogălniceanu și Negruzzi în 1841 și publicată la Editura Albina. Următoarea carte de bucate cunoscută este traducerea efectuată de postelnicul Manolachi Drăghici la 1864 după un original francez apărut în anul precedent, original al cărui autor era celebrul în epocă Robert, bucătar al regelui Franței. Lucrarea a fost editată de Olga Rusu și Constantin Armand-Vizitiu și a apărut la Iași, tot la Editura Albina în 1846. Apoi, începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea cărțile de bucate se țin lanț.” (Neț, 2014, 314) Tot la Iași, în 1846 postelnicul Manolache Drăghici scoate *Albumul de gusturi și colori a vremurilor de altă dată* (Bohmer, 2006, 45).

9. Cartea de bucate a Mariei Maurer, publicată cândva pe la 1846, conform <http://www.biblicad.ro/bnr>. Acest rețetar a cunoscut mai multe reeditări succesive, dovada faptului că s-a bucurat de o popularitate remarcabilă în rândul publicului cititor: *Carte de bucate (190 recete) alese și încercate de uă amică a tuturor femeilor casnice [Maria Maurer]*. București, 1846, urmată apoi de ediția a doua : *Carte de bucate. Coprinde 190 rățete de bucate, prăjituri, creme, spume, jalatine, înghețate și cum se păstrează lucruri*

<sup>8</sup> <http://www.slideshare.net/MarianaVascauteanu/gastronomie-40512349>

<sup>9</sup> ce cel mai vechi rețetar tipărit în limba maghiară , care s-a păstrat până azi este datat în 1695 (Tótfalusi Kis Miklós, *Szakács mesterségnek könyvetskéje*. Este prima carte de bucate în format tipărit, cunoscut astăzi, care, așa cum arată și pagina de titlu, este o reeditare a unui volum anterior, astăzi necunoscut. Conform Füreder, 2009, 41, cartea a avut numeroase reeditări: la Cluj în 1645, 1655, 1771, 1793, la Nagyszombat în 1714, 1730, 1742, 1763, 1785, la Kassa în 1763, 1771, 1774), iar cel mai vechi text gastronomic maghiar (manuscris) datează din 1580- *Szakácsághoz való mesterség* (editat de către baronul Radvánszky Béla în volumul *Családélet és háztartás a XVI és XII században*, 1896), în timp ce prima carte de bucate tipărită în Austria, păstrată până azi, apare în 1686.

pentru iarnă. Toate alese și încercate de O Prietină a tuturilor femeilor celor casnice [Maria Maurer]. Ed. II. Tipărită cu cheltuiala D. G. Ioanid. București (Tipărită în Tipografia lui Iosef Copainig), 1849 (Cu alfabet de tranziție. Autorul, în prefață. Ed. I a apărut în 1847)<sup>10</sup>, ulterior urmând edițiile : *Carte de bucate (190 feluri)*, [de Maria Maurer]. Ed. IV. București (Rasidescu), 1851; *Carte de bucate (190 feluri)*, [de Maria Maurer]., ed. Gh. Ioanid. Bucuresci (Rasidescu), 1863; *Carte de bucate. Coprinde 190 rățete de bucate, prăjituri, creme, spume, jalatine, îng[h]ețate, și cum se păstrésă lucruri de iarnă, toate alese și încercate de O prietenă a tuturor femeilor celor casnice [Maria Maurer].* Ed. V. Bucuresci, Librariu Editoriu G. Ioanid & A. Spirescu (Tip. Națională, Antreprenor C. N. Rădulescu), 1870.

Se pare că există o doză de incertitudine cu privire la numărul edițiilor acestui volum, ceea ce însă nu-i știrbește valoarea : „În "Bibliografia Chronologica Română" (1873), Dimitrie Iarcu menționează în mai multe rânduri Cartea de bucate a Mariei Maurer, atrăgând atenția asupra edițiilor succesive ale acesteia, în intervalul 1849-1863. Aici, cea dintâi consemnare este a editiei a III-a, Tipografia Copainig, 1849. Alte referiri găsim în "Bibliografia românească moderna", volumul III, unde ni se propune ca posibil an al primei editii anul 1846. Dar și 1847 (?!). Certă rămâne însă datarea ediției a II-a, în (același an) 1849, după un exemplar aflat în custodia Bibliotecii Academiei. Oricât ar părea de dificile, lucrurile sunt însă mult mai simple. Chiar în Prefața cărții, Maria Maurer notează că este vorba despre "cea dintâi carte de bucate" și o datează: 1849, Mai 1. Dilema se rezolvă repede: la vremea aceea, fiecare o mie de exemplare însemna o noua editie. Apariția a trei editii în anul 1849 (un exemplar din prima se află la Biblioteca Națională și unul din cea de-a treia în colecția lui Ion C. Rogojanu) nu e de mirare. Privite sub lupă, cele trei ediții arată că nu s-a clintit măcar o literă din text și asta nu face decât să ne semnaleze nevoia acută de cărți de bucate a acelor vremuri. Trei ediții - 3.000 de cărți! Un tiraj important și astăzi. Succedate de alte două, ori chiar trei reeditări în următorii 21 de ani (dubiul rămâne, câtă vreme Iarcu atestă edițiile din 1851 și 1863, iar BRM-ul pe cele din 1863 și 1870). Un fapt este cert: culegerea de rețete pe care cu atâta râvnă a scris-o și a dat-o spre tipar Maria Maurer este cea dintâi carte de bucate tipărită în Țara Românească, după "200 rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești" a lui Negruzzi și Kogălniceanu (Iași, 1841, 1842, 1846) și rețetarul bucătarului Robert, tradus de postelnicul Manolachi Drăghici (tipărit tot în capitala Moldovei, în 1846)."<sup>11</sup>

10. 1865- Christ Ionnin, *Bucătăria română. Cartea cuprinzătoare de mai multe rețete de bucate și bufet*, București, 1865.<sup>12</sup>

11. 1871- Steriady Ecaterina (colonel), 1871, *Buna menajeră*, Galați, Editura Otto Bielig.

12. 1874- Steriady Ecaterina (colonel), 1874, *Buna menajeră. Carte de bucate practică*, edițiunea a II-a corectată, adăugită și ilustrată cu 50 de figuri, București, Editura Socec.

13. 1900- *Regina bucătăriei. Bucătărie universală pentru sănătoși și bolnavi*, București 1900.

14. 1907- Ana Florea, *Din ale bucătăriei țaranului*, Cluj, 1907. Volumul era destinat prezentării bucătăriei ardeleni : „Varza (curechiul) era "belșugul casei", "a doua legumă de căpetenie pentru țaranii români Pentru prăjelile cu făină și ceapă, se foloseau în

<sup>10</sup> <http://www.biblacad.ro/bnr>.

<sup>11</sup> <http://jurnalul.ro/timp-liber/culinar/prima-carte-de-bucate-din-tara-romaneasca-7604.html>

<sup>12</sup> <http://www.bcuculuj.ro/bibliorev/arhiva/nr17/cultura2.html>



Transilvania acea "îngroșeală" sau "chisătură", adică rântaș care dădea consistență supelor de zarzavat sau sosurilor grase adăugate mâncărilor din legume și fructe.<sup>13</sup>

15. 1914- Steriady Ecaterina (colonel), 1914, *Buna menajeră. Carte de bucate practică*, ediție nouă, București, Editura Alcalay.
16. 1915- *Cea mai nouă carte de bucate cu peste 600 rețete alese...* de A. St. București, 1915.
17. 1916- Steriady Ecaterina, *Buna menajeră*, Galați, 1871, ediție nouă, revizuită complet, 1916.
18. 1920- Frederic Emil, *Manual practic de cofetărie pentru cofetari și particulari cu peste 800 de rețete*, București, 1920.
19. 1921- Sachelarie (dr. Aurelia) și Lucreția Sachelarie, *Artă și știință în bucătărie*, București, 1921.
20. 1925- Fröclich Kremnitzky Ileana, *Prăjituri mieroase de casă și prelucrarea celor produse de albine*, Cluj, 1925.
21. 1926- Steriady Ecaterina (colonel), *Buna menajeră. Carte de bucate practică. Bucătăria română, franceză și germană. Tot felul de prăjituri, dulcețuri, înghețate precum și bucătăria vegetariană*. Ediție nouă, revăzută complet de L. N., București, Editura Alcalay.
22. 1928- Lazăr Ana Victor, *Bucătăria gospodinei de la sate. Sfaturi și rețete de mâncări*, Sibiu, 1928.
23. 1934- Simona Racoviță, *Meniuri pentru întreg anul cu rețete necesare. Rețete românești și străine*, Sibiu, 1934.
24. 1934- Sarariu Augusta, *Carte de bucate „Florica”*, Oradea, 1934.
25. 1936- Sanda Marin, *Carte de bucate*, București, 1936.
26. 1939- Mihail Sevastos, *Cartea de bucate*.
27. 1942- Florescu V, *Cum putem trăi sănătos și ieftin*, București, 1942.
28. 1943- Bacalbașa Constantin C. *1501 feluri de mâncări. Carte de bucate*, București, Socec, DL, 1943.

Două cărți de gastronomie mai puțin cunoscute românilor „sunt cele ale lui Al.O. Teodoreanu. În „De re culinaria”, autorul prezintă restaurantele din capitală, din gări, rețete culinare și descrie situații amuzante din restaurantele anilor ‘20. Cealaltă carte, „Gastonomie”, conține diferite rețete de preparare a vânatului, a peștelui, garniturilor specifice, dar și informații despre concursurile de vinuri ce se desfășurau în România în anii ‘50, prezentând vinurile câștigătoare, precum și felul în care acestea se asociază cu mâncarea.”<sup>14</sup>

Sursele acestor volume, diferențele dintre diferite ediții ale aceluiași volum sau relațiile de intertextualitate dintre ele ar trebui să constituie subiectul unor cercetări viitoare. Dacă Neț (2014,

<sup>13</sup> <http://www.bcucloj.ro/bibliorev/arhiva/nr17/cultura2.html>

<sup>14</sup> [http://www.historia.ro/exclusiv\\_web/general/articol/fi-nu-fi-bucatar-istoria-cartii-bucate](http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/fi-nu-fi-bucatar-istoria-cartii-bucate)

317) afirmă că volumul lui Kogălniceanu și Negruzzi nu a fost cunoscut de către Manolache Drăghici, Bohmer (2006, 53) afirmă exact opusul, ceea ce confirmă lipsa informațiilor exacte cu privire la contextul și condițiile nașterii acestor volume. „În prefața la alte rețete cercate, profesorul Liviu Leonte presupune că cei doi gurmanzi: M. Kogălniceanu și C. Negruzzi, tineri iubitori de finețuri gastronomice, confirmate de scrisori, au tradus probabil textul, fără să precizeze modelul. Enumerările de prânzuri și opoziția față de sistemul oriental și rusesc al bucatelor se vede în bucătăria destul de complicată, puii fiind combinați cu mazăre și raci, găluștele fiind cu migdale, iar racii invadând, la propriu, multe feluri de mâncare. Autorii au îndreptat la ediția a treia unele din greșelile din prima ediție. Față de textul lui C. N., ordonat în funcție de supe și trecând la diferite feluri doi cu sosuri și bulion, zalatine și terminând cu budinci, învârtite, torturi, prăjituri și tocmagi, înghețate, castale și sfaturi practice, cartea postelnicului apare profesionistă întrucât ordonează nu numai în funcție de supe, sosuri mari și mici, ci și inserează sfaturile în interiorul capitolelor. Sistemul de organizare reapare și astăzi în cărțile de bucate ale Sandei Marin” ” (Bohmer, 2006, 54)

Florina Pîrjol arată că „Deși secolul al XIX-lea a pus în circulație câteva cărți de bucate, unele dintre ele cunoscând rapid mai multe reeditări, nu se poate vorbi de un discurs gastronomic specific autohton: atât structura textelor, cât și lexicul (specializat) în sine sunt împrumutate cu deosebire din lunga tradiție franceză. Nu se poate vorbi despre originalitate (nici în practică, dar nici în discurs), ci despre adaptarea la realitatea românească a unor rețete și „moravuri” culinare pe care culturile mari le-au transformat în normă. Dintre ele se distinge, prin farmecul formulărilor și prin vocabularul compozit, ce adună influențe franceze, grecești, slave și italiene, cartea de bucate semnată de Mihail Kogălniceanu și Costache Negruzzi, *200 de rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești* (Iași, 1841, reeditată în 1842 și 1846)<sup>1</sup>. Momentul este important și pentru că investește pentru prima dată un domeniu cum e gastronomia cu un puternic prestigiu cultural, anticipând forța unui discurs care, peste ani, va depăși granițele practicului: două dintre figurile marcante ale epocii publică o carte de bucate, demonstrând că preocuparea pentru gastronomie e strâns legată de cea pentru literatură. Inceputul secolului al XX-lea aduce, odată cu rafinarea tot mai mare a gustului și a practicilor culinare, un interes la fel de susținut pentru literatura gastronomică, în toate mediile. Sincronizarea uimitor de rapidă a „micului Paris” cu restul Europei civilizate e vizibilă, fără îndoială, și în meniurile restaurantelor de lux bucureștene din perioada interbelică. Gastronomia devine un indicator al civilizației imposibil de ignorat.

Lăsând la o parte populara *Carte de bucate* a Sandei Marin (prima ediție apare în 1936, urmată de multiple reeditări, inclusiv în timpul comunismului, dar și după căderea acestuia), trebuie menționate două titluri pentru că ambele sunt semnate de scriitori relativ cunoscuți în epocă: *Dictatura gastronomică* (1935) a lui Constantin Bacalbașa și *Cartea de bucate* (1939) a lui Mihail Sevastos. Dintre acestea, doar prima are o valoare literară, amestecând în discursul cu destinație practică o sumedenie de procedee specifice ficțiunii. Rezultatul este un text seducător, la granița mai multor genuri literare.” (Pîrjol, 2011, 19)

În secolul al XIX-lea și până în prima jumătate a secolului XX „vocabularul gastronomic românesc era încă labil nefixat; această caracteristică explică prezența, în contexte asemănătoare, a mai multor cuvinte, multe dintre ele – efemeride.” (Neț, 2014, 313-323) În ciuda neașezării terminologiei gastronomice în perioada supusă analizei, nu trebuie uitată importanța acestor texte nu doar din punctul de vedere al cercetărilor lingvistice, dar și din perspectiva evoluției culturii românești. Ioan Milică și Sorin Guia scot în evidență, în studiul *Rețetele culinare: oralitate și scripturalitate*, vechimea și stabilitatea genului literar al textelor culinare (Mică-Guia, 2017, 1),

ceea ce înseamnă că un text culinar odată scris reflectă terminologia gastronomică formată pe parcursul unei perioade îndelungate. Lipsa volumelor tipărite nu a însemnat neapărat și o implicată lipsă a unui vocabular gastronomic, dar importanța volumului lui Kogălniceanu și Negruzzi rezidă tocmai în conștientizarea faptului, că aceste vocabular și aceste texte gastronomice - neconsemnate în scris și netipărite - nu ar fi putut contribui la modernizarea peisajului cultural românesc, din cauza faptului că nu ar fi putut circula suficient de rapid și suficient de mult. La aspecte privind limba și lexicul acestor texte timpurii vom reveni într-un studiu următor.

## BIBLIOGRAPHY

Bomher, Noemi, *Modele culturale cercate în epoca modernizării literaturii române*, in *Diacronia*, BDD-V2570, 2006, Editura Alfa, pp. 45-58

Calistru, Doina *Gustul modernizării: primele trei cărți de bucate din Țara Românească și Moldova*, in IOAN NECULCE. BULETINUL MUZEULUI DE ISTORIE A MOLDOVEI (serie nouă) XIII-XV 2007-2009, Iași, 2011, pp. 21-36

Chivu, Gheorghe, *Cărțile de bucate, un izvor lexicografic insuficient exploatat*, in *Limba Română*, Anul LXI 2012 Nr. 3, iulie – septembrie, pp 304- 311

Dima, Emanuela I. *Arhaisme lexicale și fonomorfologice în primele cărți românești de bucate*, in *Diacronia*, BDD-V1127, 2014, Editura Universității București pp. 263-269

Druga, Luminita- Morărașu, Nadia-Nicoleta, *În căutarea gustului pierdut : regăsirea identității naționale prin denumiri de mâncăruri, preparate și meniuri tradiționale* in Conference Proceedings International Conference on Communication, Context, Interdisciplinarity, Editura Univ. Petru Maior, Tg.-Mureș, România, nov. 22-23, 2012, vol. II, Comunicare, Context, Interdisciplinaritate, pp. 141-150, ISSN 2069-3389,

Milică, Ioan - Guia, Sorin, *Rețetele culinare: oralitate și scripturalitate*, in *Diacronia* 5, 23 martie 2017, pp. 1-12

Misztófalusi Kis Miklós, *Szakács mesterségnek könyvecskéje*, Kolozsvár 1695. Reprint edition, Pytheas, 2007.

Neț, Mariana, *Vocabularul gastronomic românesc. Recuperări semantice și lexicale*, in *Diacronia*, BDD-V151, 2014, pp. 313-324

Pîrjol, Florina, *Destinul unui formator de gusturi. De la savoarea „pastilei“ gastronomice la gustul fad al compromisului*, In *Transilvania*, 12/2011, pp. 18-26

Simion, Eugen, *Cultura gastronomică și literatura de ceremonial - de la stolnicul Cantacuzino la C. Negruzzi și M. Kogălniceanu* (III) in *Caiete critice* 2 (304) / 2013, 3-10

Simion, Eugen, *Cultura gastronomică și literatura de ceremonial IV de la stolnicul Cantacuzino la C. Negruzzi și M. Kogălniceanu* (IV) in *Caiete critice* 3 (305) / 2013, 3-9

Resurse electronice:

Füreder Balázs Gábor, *A hosszú reneszánsz konyhakultúra magyar nyelvű szakácskönyveinek bemutatása és összehasonlító elemzése*, Debreceni Egyetem BTK, 2009, <https://librarius.hu/wp-content/uploads/2013/07/ertekezes.pdf>

Siserman Munteanu, Mihaela, *Nume de preparate culinare autohtone în perspectiva globalizării (interpretări onomastice și socioculturale)* The Proceedings of the European Integration-Between Tradition and Modernity Congress, Editura Universității „Petru Maior”, Volume Number 5, 2013, p. 431-443,

[http://www.upm.ro/facultati\\_departamente/stiinte\\_litere/conferinte/situl\\_integrare\\_europeana/Lucrari5/IETM5\\_Part53.pdf](http://www.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari5/IETM5_Part53.pdf)

Savin, Petronela, *Un univers dans une cuillère. Sur la terminologie alimentaire du roumain*, 2012, [http://eaf-aet.net/fileadmin/files/EAF Awards\\_2012/Savin\\_Vol\\_French.pdf](http://eaf-aet.net/fileadmin/files/EAF Awards_2012/Savin_Vol_French.pdf)

Șuta, Ioana, *Universul gastronomic al lumii rurale românești din Transilvania, reflectat în cărțile de bucate și manuscrisele culinare, la mijlocul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX*, <http://www.bcuculuj.ro/bibliorev/arhiva/nr17/cultura2.html>

<http://www.staff.uni-giessen.de/gloning/kobu.htm>,

*Monumenta Culinaria*

*et Diaetetica Historica Corpus of culinary & dietetic texts of Europe from the Middle Ages to 1800*

<http://ce-am-mai-citit.blogspot.ro/2010/02/mihail-kogalniceanu-kostache-negruzzi.html>

[http://www.historia.ro/exclusiv\\_web/general/articol/fi-nu-fi-bucatar-istoria-cartii-bucate](http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/fi-nu-fi-bucatar-istoria-cartii-bucate)

<http://www.slideshare.net/MarianaVascautuanu/gastronomie-40512349>

<http://www.bucatarescu.ro/2015/07/retete-de-la-kogalniceanu-negruzzi/>

<https://de.wikisource.org/wiki/Kochb%C3%BCher>

<http://www.staff.uni-giessen.de/gloning/kobu.htm>

[https://hu.wikipedia.org/wiki/Francia\\_gasztron%C3%B3mia](https://hu.wikipedia.org/wiki/Francia_gasztron%C3%B3mia)

<http://www.biblacad.ro/bnr>

<http://jurnalul.ro/timp-liber/culinar/prima-carte-de-bucate-din-tara-romaneasca-7604.html>

## “I COMPOSE MYSELF”: IDENTITY AND OLFACTORY IMAGERY IN MARGARET ATWOOD’S *THE HANDMAID’S TALE*

Adela Livia Catană

Assist., PhD., Military Technical Academy, Bucharest

*Abstract: This paper is based on the well-known 1985 novel, The Handmaid’s Tale, written by the Canadian author Margaret Atwood and aims to analyse the role of the olfactory imagery and sensory exploration in the (re)construction of identity. The protagonist-narrator, Offred, lives in a near future American society, where she is denied all legal rights and is submitted to various forms of physical and psychological torture, in the event of becoming a breeding tool. Unlike other women, who crumble and die, she gradually reforms all her faculties due to her sense of smell. The odours around help Offred explore her body, the others and her environment, and more importantly, remember long forgotten memories of a totally different world. The protagonist succeeds to “compose” herself and rebel against her condition of a “womb” in the distorted society, whose smell is by far repulsive.*

*Keywords: body, identity, memory, olfactory imagery, space.*

Olfaction or the sense of smell has usually been rejected because of its inferiority, high level of subjectivity, lack of rationality, animality, material inconsistency or poor terminology. It plays, however, a fundamental role in our lives as it shapes the way in which we perceive ourselves, the others and our environment, and unconsciously triggers many of our reactions as well as thoughts, feelings and experiences. Starting from “orientation and interpersonal communication”, it leads eventually to “self-knowledge based on consciousness and memory” (in my trans., Diaconu 76). Margaret Atwood’s 1985 novel, *The Handmaid’s Tale*, which depicts a near-future dystopia, abounds in passages containing olfactory imagery and without counting its synonyms, the word “smell” occurs sixty-seven times. The protagonist-narrator, Offred, which was enslaved by her own society, describes in a rather obsessive way all the odors that she can perceive around her. Therefore, we cannot stop wondering: Is this a strategy that Offred applies in order to make her story sound more convincing, does she suffer from a mental illness or her actions can be motivated by something much more profound? We try in the following article to speculate upon Offred’s addiction to smells and discover the what it actually hides.

The title of the novel, *The Handmaid’s Tale*, suggests right from the beginning, the fact that the reader has to deal with a story which seems to reconstruct Offred’s real life but also with what may very well be a product of her own imagination. The action takes place at the beginning of the new millennium, but it reflects some important problems and political fears of the 1980s: the conservative revival in the West, the religious extremism, the feminist struggle for liberation from traditional gender roles, the declining birthrates, the dangers of nuclear power and the increased pollution. Margaret Atwood uses her book to sound, just like Professor Monica Bottez observes, a warning signal regarding “certain aspects of contemporary society which, if ignored, might have tragic consequences for making and even endanger the very survival of the



human race: harmful genetic and ecological effects of chemical and radioactive pollution, as well as the lack of tolerance and sexism, witch-hunting and political fanaticism, moral and religious fundamentalism” (222).

Olfactory imagery makes the protagonist-narrator's experiences seem realistic by endowing them with a multiple dimension and persuades the reader/listener of her story to believe them. Nevertheless, the heroine is the victim of a dystopia, “a satirized or a deliberately distorted utopia” (Achim 98) which places her “directly in a dark and depressing reality, conjuring up a terrifying future” (Jameson 2). She lives in the Republic of Gilead, a country formed within the borders of the former USA where people do not face only pollution, environmental degradation, sterility and war but also the oppression of a totalitarian regime, which combines a kind of Puritan theocracy with fascist and communist ideas. Offred's situation is extremely difficult as Gilead proves to be a phallogocentric or patriarchal society which preaches an extreme separation of the genders. Deprived of all her rights even of her real name, she is transformed into a Handmaid, whose single purpose is that of bearing babies for the Commanders. Forced to wear a red robe, she becomes along with the Commanders Wives in blue clothes, the Aunts in brown uniforms, Marthas dressed in green, the Econowives in multicoloured outfits, the Unwomen in grey and the prostitutes trapped in carnival outfits, another coloured instrument used by men and the state to reach their own purposes. Offred is constantly controlled and submitted to different forms of physical and especially psychological forms of torture which alter her behavior, making her seem mostly passive and unable of obvious acts of rebellion. Her struggle to recover is, therefore, a psychological struggle, one powered mainly by olfactory stimuli as all her senses have been somehow censured and she is not allowed to see, hear, touch or even taste some of the things around her.

Olfaction, as Aristotle states occupies a “middle position between the contact senses (touch, taste) and those of distance (sight and hearing)” (in my trans., Diaconu 21) and allows her to analyse the world in a very discreet way. Therefore, her nose becomes in Nietzsche's terms “a symbol of the intuitive knowledge” (in my trans., qtd in Diaconu 36), an instrument which helps her sniff the truth or rather the abnormality of her society.

Atwood's novel, just like many others, including Yevgeny Zamyatin's *We* (1921), Aldous Huxley's *Brave New World* (1932) or George Orwell's *1984* (1949) corresponds Achim's opinion that “dystopia usually focuses on sight, revealing images which are most of the time really shocking” (142). It abounds in countless terrifying images such as tortures, hanged bodies, public executions, sexual abuses, but vision is not the only sense they stimulate. There are other senses involved as well. Vision is usually considered to be the only “theoretic” and “esthetically potential” sense, especially due to Hegel's thesis (in my trans. qtd. in Diaconu 30) but olfaction can also have a great potential of subjugation on one hand, and liberation, on another. A present smell, for instance, can trigger the memory of an old similar one. But sometimes, the scents perceived by Offred might exist only in her mind and be just like Descartes states “subjective” and “unreliable” (542). At the beginning of the novel, her personality just like that of many other dystopian protagonists who wake up in a constraining incoherent space, seems to be alienated. After a brief description of the basketball court where she must sleep, she says that “I thought I could smell, faintly like an afterimage, the pungent scent of sweat, shot through with the sweet taint of chewing gum and perfume from the watching girls, felt-skirted as I knew from pictures, later in miniskirts, then pants, then in one earring, spiky green-streaked hair” (Atwood 2). Focusing on the words “I thought I could smell” one can definitely see that she was not sure of her own senses. She resembled to a certain extent, Codillac's statue from his *Traité*

*des sensations* (1754) and just like it, on basis of smell Offred gradually (re)forms all her faculties. She (re)constructs her Self as she is able to remember old smells and compare them with present sensations. Olfaction helps her shift through pleasant or horrible memories, gain liberty and achieve a self-consciousness, which may also explain her addiction to odors and their detailed descriptions. The sense of smell helps her, eventually, to overcome her status of a breeding tool, “transcend her biological determinism” (Bottez 228) and recompose her personality: “I wait. I compose myself. Myself is a thing I must now compose, as one composes a speech. What I must present is a made thing, not something born” (Atwood 66). At the stage of a (re)composed Self, Offred extends in space on the basis of smell by perceiving her own body odor, the people around and her environment, as well as in time by memory and imagination.

Humans are endowed, according to Helmuth Plessner, with twofold experience of corporeality or *Verkörperung* and Offred make no exception from this rule. When we see, listen, touch and especially smell our own bodies, we face a sort of a halving: “On the one hand we “have” a body; on the other we “are” a body”. In other words, Plessner says that “humans seem to be provided not only with a biological body but also a phenomenal one that is the focus of their senses and that is perceived by them” (Jackson 245). This process takes place in the first place because it is accessible (we are closer to our bodies than to those of the others) and because an odor is just a momentary state (we cannot perceive a permanent smell). When Offred becomes aware of her own body smell and analyzes it, she faces a twofold experience understanding the fact that she is not only a body to be used by others but also its “owner”. Although she is not allowed to possess anything she can still have something: her own body and its smell. Accordingly, she experiences a sort of a “corporeal cogito”, as if she would say: “I sense, therefore I am!” (qtd. Diaconu 6).

It is also important to highlight the fact that the human body smell has never been purely biological and that right from the beginning it has been socially and culturally conditioned (Diaconu 80). The Gilead society preaches the return to natural and organic products. Even though flowers are accepted, perfumes are rejected in a Socratic manner, being associated with luxury, eroticism and moral depravation. Still, men are free to use aftershaves and the Commanders' wives, such as Serena Joy, succeed in buying them illegally from “private sources”. Meanwhile, the Handmaids, regarded as simple tools, are denied the right to have a smell. Offred, however, confesses that she smells “like butter” and that she and the other handmaids secretly use it to keep their skin soft. This kind of a “private ceremony” helps them believe that: “we will someday get out, that we will be touched again, in love or desire” (Atwood 97). The smell of butter or margarine could be interpreted from an Aristotelian perspective as a momentary olfactory pleasure with a vital value and not an esthetic one. As a result, Offred becomes able to predict her own bad smell: “The butter is greasy and it will go rancid and I will smell like an old cheese; but at least it’s organic, as they used to say” (Atwood 97). The perspective of a disgusting odor is actually imposed to her by the oppressive society she lives in. The Wives usually complain about the Handmaids’ lack of hygiene saying: “they aren’t even clean [...] don’t wash their hair, the smell. I have to get the Marthas to do it, almost have to hold her down in the bathtub, you practically have to bribe her to get her to take a bath even, you have to threaten her” (Atwood 115). Their stench can be understood as a gesture of rebellion or a clear proof of their insanity but also as a problem of olfactory prejudices. They represent an inferior class and just as George Orwell puts it “the lower classes smell. [...] For no feeling of like or dislike is quite so fundamental as a physical feeling” (112).

The more Offred explores her body smell, her only possession, she becomes a sort of a narcissist which loves herself and her transformations. She is eager to have new experiences and to perceive new smells. When she asks the Commander to bring her a hand lotion, it is not only because her “skin gets very dried” but also because she longs for diversity and implicitly for the revival of her old memories:

*I would have liked to ask also for some bath oil, in those little colored globules you used to be able to get, that were so much like magic to me when they existed in the round glass bowl in my mother's bathroom at home. But I thought he wouldn't know what they were. Anyway, they probably weren't made anymore.* (Atwood 158)

When she receives a hand lotion, in “an un-labeled plastic bottle” which “wasn't very good quality; it smelled faintly of vegetable oil”, Offred is disappointed and adds: “No Lily of the Valley for me. It may have been something they made up for use in hospitals, on bedsores” (Atwood 159). Her sadness is not triggered by the fact that she did not get a “Lily of the Valley”, a perfume which she quite disliked, but because she was offered an oil used for bedsores, in other words not the smell of a person but the smell of an object. Something similar happens when the Commander wants to take her on a “date” and gives her “a lipstick, old and runny and smelling of artificial grapes” (Atwood 230). Offred's destiny is to carry “the fruit” and ends up enveloped by the smell of a fruit. In fact, she seems to be more thrilled when Serena Joy, the Commander's wife, asks her to hold the wool while she is winding: “I am leashed, it looks like, manacled; cobwebbed, that's closer. The wool is gray and has absorbed moisture from the air, it's like a wetted baby blanket and smells faintly of damp sheep. At least my hands will get lanolined” (Atwood 203). Apparently, having the smell of an animal seems far more pleasant than that of an object or of a fruit.

Offred's need for smells is so great that when she spots the Japanese tourist's pink painted toenails she experiences an imaginary body transfer:

*I remember the smell of nail polish, the way it wrinkled if you put the second coat on too soon, the satiny brushing of sheer pantyhose against the skin, the way the toes felt, pushed towards the opening in the shoe by the whole weight of the body. The woman with painted toes shifts from one foot to the other. I can feel her shoes, on my own feet. The smell of nail polish has made me hungry.* (Atwood 29)

This experience makes her remember the smell of freedom and she starts to hunger for it. Her senses lose their basic functions and acquire more spiritual ones. The memory of dabbing behind her ear with a specific perfume, Opium, while waiting in a hotel room for her married lover, Luke, presents her as a self-empowered woman in a long lost world; a world which inoculated the alienation of the body and the addiction to toiletries. However, as Diaconu says “the aura of our own smell does not protect us from the external threats but external means save us from ourselves” (90 in my trans.). The perfume corrects the biological esthetic nature and promises us happiness, gives us self confidence, a weapon of seduction, an instrument of power. Gilead's prohibition of the perfume equals the prohibition of self-improvement, individual power and contentment.

Offred's olfactory journey continues with the perception of the Others, a process which has been metaphorically expressed by Sartre:

*L'odeur d'un corps, c'est ce corps lui-même que nous aspirons par la bouche et le nez, que nous possédons d'un seul coup, comme sa substance la plus*

*secrète et, pour tout dire, sa nature. L'odeur en moi, c'est la fusion du corps de l'autre à mon corps. Mais c'est ce corps désincarné, vaporisé, resté, certes, tout entier lui-même, mais devenu esprit volatil.* (Sartre 201)

Although the body odor is triggered by a physical matter, it proves to be ephemeral because of its high volatility. Sartre describes it as a unique combination of being and nothingness and states that it symbolizes the true nature of human beings. Eventually, during the smelling process, not only the body, but also the soul of an individual can be inhaled and as a result they combine themselves with those of the perceiver. Therefore, the handmaid appears as being permeated by the bodies and souls of the others. Social boundaries, nonetheless, limit her contact with those around her and their body scents are usually based on assumptions and imagination. When she eventually finds herself next to them, their odors seem to be perverted by the environment and most of the time make her sick. For instance, when kneeling near Serena Joy, she is actually submitted to a lethal combination of odors: perfume, “lemon oil”, “heavy cloth”, “fading daffodils”, “leftover smells of cooking coming from the kitchen” and she starts to feel “slightly ill”(Atwood 80). Yet, Serena Joy’s perfume, Lily of the Valley, remains for her “a luxury”, a rare smell:

*I breathe it in, thinking I should appreciate it. It's the scent of pre-pubescent girls, of the gifts young children used to give their mothers, for Mother's Day; the smell of white cotton socks and white cotton petticoats, of dusting powder, of the innocence of female flesh not yet given over to hairiness and blood.* (Atwood 80)

According to Kant, the perfume of the ladies is as dangerous as the miasma of the marshes: one of them endangers our health and the other limits our freedom (158). Serena Joy is later depicted as a kind of a Madonna frozen in time wearing:

*one of her best dresses, sky blue with embroidery in white along the edges of the veil: flowers and fretwork. Even at her age she still feels the urge to wreath herself in flowers. No use for you, I think at her, my face unmoving, you can't use them anymore, you're withered. They're the genital organs of plants. I read that somewhere, once.* (Atwood 81)

Le Guérér makes a very interesting statement regarding the similarity between the female physiognomy while having an orgasm and that while smelling a flower, which he calls “an ambiguous marriage between the woman and the breathed smell of the flowers” (219). Serena Joy’s extreme care for flowers might reveal, without doubt, a secret sexual desire. Just like the flowers, the objects that surround Serena Joy have also a great impact on Offred, though not a sexual but a maternal one. The smoke of cigarette “that has been inside Serena’s body” makes Offred remember her “little girl who is now dead” and the sensation she had when they tried to cross the border illegally: “I feel as if there's not much left of me; they will slip through my arms, as if I'm made of smoke, as if I'm a mirage, fading before their eyes” (Atwood 85). The soap fragrance reminds her of the little girl: “I close my eyes, and she's there with me, suddenly, without warning, it must be the smell of the soap. I put my face against the soft hair at the back of her neck and breathe her in, baby powder and child's washed flesh and shampoo, with an undertone, the faint scent of urine” (Atwood 63). Even though she was separated from her daughter she preserves the maternal bond due to odors and sensory memory: “She comes back to me at different ages. This is how I know she's not really a ghost. If she were a ghost she would be the same age always” (Atwood 63).

The way in which she acknowledges men, on the basis of smell, is also interesting to analyse. Women have always used perfumes to make themselves most attractive in order to be pursued and chosen by men. As Classen says, women embody “the prey who must leave scent trails for their hunters” (164). Astoundingly, in the novel, Offred is a pursuer of men’s odours. She sniffs, examines, imagines and even longs for them. The Commander’s scent is compared to that of her previous one, “who smelled like a church cloakroom in the rain; like your mouth when the dentist starts picking at your teeth; like a nostril”. Although the Commander’s odour is also quite repulsive (he smells of mothballs, or of a “some punitive form of aftershave”) it seems to be an “improvement” (Atwood 95). When she has to kiss him goodnight, Offred states that: “his breath smells of alcohol, and I breathe it in like smoke. I admit I relish it, this lick of dissipation” (Atwood 230). According to Kant, olfaction is a “preliminary taste” (Vorgeschmack) which allows us to quench our thirst through the air by “drinking the air through the nose” (158 in my translation). For Offred this gesture represents in fact a form of rebellion against the social prohibitions. On the other hand, when she spots Nick, she thinks of the smell of his “tanned skin, moist in the sun, filmed with smoke”. She gets excited by the idea of a perception of his odor: “I sigh, inhaling” (Atwood 18). Her sudden attraction to Nick is explained by modern biology which states that “the nose instinctively appreciates in the body smell the genetic compatibility or incompatibility” (Diaconu 71). Nick’s smell gives her the power to transcend her boundaries of memory and reconstruct a mental olfactory image of her husband, Luke:

*He is surrounded by a smell, his own, the smell of a cooped-up animal in a dirty cage. I imagine him resting, because I can't bear to imagine him at any other time, just as I can't imagine anything below his collar, above his cuffs. I don't want to think what they've done to his body.* (Atwood 105)

At the same time, Offred knows that she is being smelled by others as well, even though their opinions are not revealed. This is precisely the reason why she hides the bottle of hand lotion given by the Commander in his office: “I think I could get some of that, he said, as if indulging a child's wish for bubble gum. But she might smell it on you. [...] I'd be careful, I said. Besides, she's never that close to me. Sometimes she is, he said” (Atwood 159).

It is also important to underline the fact that the handmaid’s analysis of the body smells is usually perverted by those of her environment. The smellscape as Constance Classen calls it, or the olfactory landscape of the dystopia is mostly oppressing and makes the character feel sick and imprisoned. No one can escape a smell because it comes by breathing. Extrapolating from Kant’s ideas regarding the “intimate incorporation” (innigste Einnehmung), one may even say that by breathing in, Offred allows smells to blend her in the environment (158). Living in a Western city, the different olfactory spaces she encounters “are largely a product of zoning laws” which “regulate the kinds of construction and sets of activity that may go on different areas” (Classen 170). In addition, Margaret Atwood reveals the importance of the three kinds of urban domain distinguished by Classen: the private or personal (the home), the public and the industrial (170). The house where Offred lives is or at least has to be, just like Gaston Bachelard says, a “body of images which gives the illusion of stability” but also one of smells that trigger memories (vii). The objects and the scents they emanate are as holds charged with mental experience and the protagonist takes advantage of their presence (Bachelard xxxvii). Yet, the space as a whole is also subject to artificiality, especially due to the decorations added by Serena Joy, which seem to draw up a play setting rather than the inside of a home. Despite its elegance, the sitting-room is oppressive through the smells of polished furniture, dried flowers, cloth dust and even food. It



is impregnated with Serena Joy's perfume and she is part of the room as much as the room is part of her too. In contrast, "the kitchen smells of yeast, a nostalgic smell" and reminds Offred of the "other kitchens" she used to have and of "mothers", her own mother and herself in past. This new olfactory experience makes her conclude that: "This is a treacherous smell, and I know I must shut it out" (47). As she is still vulnerable the maps of smells and experiences can increase her suffering and torments but the acknowledgement of this situation puts her in control over her own feelings; restores her Self-identity. Another similar experience takes place in the room where her colleague, Janine, gives birth. This is actually an olfactory climax:

*the air is close, they should open a window. The smell is of our own flesh, an organic smell, sweat and a tinge of iron, from the blood on the sheet, and another smell, more animal, that's coming, it must be, from Janine: a smell of dens, of inhabited caves, the smell of the plaid blanket on the bed when the cat gave birth on it, once, before she was spayed. Smell of matrix.* (Atwood 123)

According to Constance Classen, the smells of child-birth are "an example of olfactory phenomenon deemed to be repellent and disruptive in many societies. Accordingly, these smells must either be dispelled by the use of other scents, or controlled by secluding both the new born and its mother" (124). The handmaids must "Breathe, breathe" and "Hold, hold. Expel, expel, expel" while Janine is in labour (Atwood 123). The horrible combination of organic smells provides a great form of olfactory torture. In this situation, however, "smells of all sorts become legitimate in the private space, the space of home" (Classen 170). The overwhelming atmosphere makes Offred undergo an exhausting exertion and underlines the animalism of human nature. An important aspect of this scene is that Janine gives birth to a beautiful baby-girl who eventually proves to have a malformation and be rejected. Just like her, the Republic of Gilead seems to be perfect in the beginning, but soon, turns out to be rotten and repulsive.

The home, depicted in Atwood's novel, protects "the daydreamer" as Bachelard calls it, and helps Offred transcend the material world through imagination, surf through flash-backs and find long lost memories, but it also constrains her. Even its garden which is an outdoor space has a double function. Its beautiful flowers and perfumes can provide both a peaceful refuge, as in Serena Joy's case, as well as an agonizing experience for Offred: the "scent from the garden rises like heat from a body, there must be night-blooming flowers, it's so strong. I can almost see it, red radiation, wavering upwards like the shimmer above highway tarmac at noon" (Atwood 191). The protagonist's intense attention to the "smell of the turned earth and grass" coming from the garden (Atwood 12) may reflect a clinic disorder and in Freud's terms a "regression to a past stage" (qtd Rieff 55). This regression is, in fact, a general feature of all characters who live in an oppressive world.

The smells of the public space are barely described. The handmaid is allowed to go outside the house to buy some food and walk with Ofglen, but the reader can only imagine the olfactory sensations she might encounter. The city where Offred lives is the centre of Gilead's power. It has never been explicitly identified, but a number of clues mark it as the town of Cambridge. Its main purpose is to confine its citizens functioning as a great prison where everyone is under the permanent surveillance of an army of Eyes, Angels and Guardians. The old red brick Wall, which might somehow resembles the Berlin Wall, represents an extremely repugnant olfactory sensation. It is an execution place dominated by stench due to the hanging bodies left there for long periods of time: "as long in summer as they do in winter" (Atwood 165). This piece of information is an implied olfactory imagery. "Imagine their smell in summer" might the protagonist narrator say, and "imagine what we feel". Offred is also shocked

comparing the city and its emanations with the old one “which was once the land of air sprays, pine and floral” (Atwood 165). The protagonist mentions some details related to the industrial parks or the garbage dumps from the colonies. Although she has never seen those places, the things that she had learned about them make her fear for her life and accept many compromises. In the Colonies, the Unwomen have to burn bodies in order to avoid any plague or to clean up “toxic dumps and the radiation spills”. Their noses fall off and their “skin pulls away like rubber gloves” (Atwood 39). In other words, they even lose any chance to smell or touch and are condemned to a slow and painful death.

As noted above, Atwood’s characters are prisoners of numerous circumscribed enclosures starting from their mothers’ wombs, houses, gardens, city and finally the Republic of Gilead. The repugnant “smell of matrix” can be seen much as the odour of the whole society which shelters abnormalities. The handmaid succeeds to recompose her identity on the basis of olfaction, exploring her own body, the others and her environment. Odours envelope and even torture the protagonist but also help her shift through pleasant or disturbing memories; transcend space and time through imagination. Not only does the olfactory imagery provide multiple dimensions of meaning and veracity to Atwood’s dystopia but it also underlines the character’s psychological transformations and healing.

## BIBLIOGRAPHY

- Achim, George. *Iluzia Ipostaziata: Utopie și distopie în cultura română*. Cluj-Napoca: Limes, 2002. Print.
- Atwood, Margaret. *The Handmaid’s Tale*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1986. Print.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. Ed. Mark Z. Danielewski and Richard Kearney. New York: Penguin, 2014. Print. Print.
- Bottez, Monica. *Infinite Horizons: Canadian Fictional in English*. București: Editura Universității din București, 2010. Print.
- Classen, Constance and David Hawey and Anthony Synnott. *Aroma. The Cultural History of Smell*. London: Routledge, 1994. Print.
- Condillac, Étienne Bonnot, Abbé de. *Traité de sensations. Traité des animaux*. Paris: Librairie Arthème Foyard, 1984. Print.
- Descartes, René. “Sixièmes réponses”. *Oeuvres et Lettres*. Paris: Gallimard, 1953. Print.
- Diaconu, Mădălina. *Despre mirosuri și miasme*. București: Humanitas, 2007. Print.
- Jameson, Frederic. “Utopia as Method, or the Uses of the Future”. *Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility*. Ed. Michael D. Gordin, Helen Tilley, Gyan Prakash. New Jersey: Princeton University Press, 2010, 21-45. Print.
- Kant, Immanuel. *Werke. Akademie-Textausgabe, Bd VII, Der Streit der Fakultäten. Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1968. Print.
- Le Guérér, Annick. *Die Macht der Gerüche: Eine Philosophie der Nase*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1992. Print.
- Orwell, George. *The Road to Wigan Pier*. London: Victor Gollancz, 1937. Print.
- Rieff, Philip. *Freud the Mind of the Moralist*. Chicago: U of Chicago, 1979. Print.
- Sartre, Jean-Paul. *Baudelaire*, 3rd edn. Paris: Éditions Gallimard, 1947. Print.

## ROMANIAN MEDICAL TERMS: CLASSIFICATION AND STRUCTURE

Simona Nicoleta Staicu

Assist. Prof. PhD. „Victor Babeș” University of Timișoara

*Abstract: Our research paper is focused on Romanian medical terminology and the analysis tries to emphasize morpho-lexical level from a linguistic point of view. A larger number of derived or compound medical terms have already been borrowed from different languages, a lesser part being the result of internal ways of structural terms formation. Our methodological approach would exemplify derivative and back formation as means of medical terms structures.*

*Keywords: medical terms, derivation, back formation, borrowings, internal structures*

### 1. Repere teoretice

Dat fiind că împrumutul este o consecință a contactului cultural între două comunități de limbă, acest proces poate fi reversibil dar, deseori, există o asimetrie între limba sursă și limba receptoare, în sensul că numărul cuvintelor împrumutate, de cele mai multe ori, este mai mare decât a celor intrate din limba maternă în limba străină, sau, în unele cazuri, cum este cel al termenilor medicali, împrumutul de unități lexicale de specialitate se manifestă într-un singur sens: dinspre limba de prestigiu, într-un domeniu sau altul, înspre limba maternă. Această influență unidirecțională dinspre limba cu prestigiu cultural-științific internațional – cum este franceza sau engleza – către limba română s-a manifestat și se manifestă cu intensitate și în limbajul medical. La rândul lor, și aceste limbi au resimțit influența benefică a limbilor greacă și latină, de la care au împrumutat termeni de bază în sfera medicală. În asemenea situații de împrumut unidirecțional comunitatea lingvistică receptoare beneficiază de unele avantaje notabile, în special de bogăția semantică a limbii sursă, prin intermediul căreia termenii împrumutați sunt încorporați în sistemul lexical al limbii receptoare, adaptându-se noilor coduri lingvistice.

Terminologia, ca atare, „contribuie activ la producerea, acumularea, sinteza și generalizarea cunoștințelor despre esența lucrurilor, a fenomenelor și a proceselor din natură, societate și gândire” (Berejan 2000: 21).

Constatăm că în prezent numărul termenilor medicali, ca și, de altfel, al celor din alte limbaje specializate crește impresionant, limba română dispunând de diferite modalități de îmbogățire a vocabularului, în general, și al celui specializat, în mod particular.

Terminologia științifică, inclusiv cea medicală, ridică o serie de probleme lingvistice, una dintre cele mai complexe fiind cea referitoare la formarea, evoluția și aportul unităților terminologice în sistemele aferente științelor.

Se pot evidenția două categorii de unități terminologice: termeni de proveniență populară, naționali din punctul de vedere al formării și utilizării lor, și termeni de proveniență cultă, științifică, dintre care mulți au caracter internațional (Berejan 2000: 21).

Limba română este o limbă dinamică și deschisă oricăror schimbări. Împrumutul unor cuvinte, preluarea unor sensuri noi, necunoscute, dar mai ales „migrarea” unor cuvinte din lexicul

specializat spre lexicul comun, determină supunerea vorbitorilor (instruiți în grade diferite) la „presiuni” lexicale intense și complexe (Bidu-Vrănceanu 2000: 10).

## 2. Formațiuni medicale derivate parasintetic

Derivarea parasintetică este o derivare mixtă realizată cu elemente sufixale și prefixale, inclusiv cu radicali terminologici deveniți formanți prefixali, în același timp. În limbajul medical termenii au fost împrumutați în formă derivată după acest model:

- *periflebită* (<fr. *périphlébite*) – substantiv ce definește inflamația țesutului conjunctiv din jurul unei vene (DM 2007: 803):

**prefixoid:** peri- (<gr. *peri* „în jurul”) + **rădăcină:** fleb- (<gr. *phleps, phlebos* „venă”) + **sufixoid:** -ită (<gr. *ites, itis* „asemănător cu, aparținând” ce indică o inflamație);

- *hiperlipidemie* (<fr. *hyperlipidémie*) – substantiv ce definește creșterea peste valorile normale a cantității de colesterol din sânge (DM 2007: 562):

**prefixoid:** hiper- (<gr. *hyper* „mai mult, excesiv”) + **rădăcină:** lipide- (<gr. *lipos* „grăsime”) + **sufix:** -mie (<gr. *haima, -atos* „sânge”: conținut în sânge a unui compus, în acest caz colesterolul);

Am întâlnit pe parcursul analizei numeroase exemple de termeni medicali care au intrat în limba română și s-au format în limbile sursă după acest tip de derivare: *agammaglobulinemie* (<fr. *agamma-globulinémie*), *dezalcooliza* (<fr. *désalcooliser*), *electroencefalogramă* (<fr. *électro-encéphalogramme*), *hipercolesterolemie* (<fr. *hypercholestérolémie*), *laringotraheită* (<fr. *laryngotrachéite*), *traheobronhoscopie* (<fr. *trachéobronchoscopie*) etc.

## 3. Termeni medicali formați prin derivare regresivă

Derivarea regresivă, ca mijloc intern de îmbogățire a lexicului, constă în suprimarea din structura unor cuvinte existente în limbă a unor afixe, în special a elementelor de sufixare. Este un procedeu de formare a cuvintelor, inclusiv al celor din limbajului medical românesc. În textele medicale se întâlnesc următoarele tipuri de derivate regresive:

- cuvinte formate (prin elidarea sufixului) de la baze verbale: *a auzi* < *auz*, *a drena* < *drenaj*, *a fractura* < *fractură*, *a implanta* < *implant*, *a masa* < *masaj*, *a peria* < *periaj*, *a detartra* < *detartraj*, *a transplanta* < *transplant*, *a voma* < *vomă* ș.a.

- derivate verbale regresive de la baze substantive în -ație ce desemnează acțiuni, procese medicale: *inflamație* > *a (se) inflama*, *obturație* > *a obtura*, *operație* > *a opera*, *palpitație* > *a palpita*, *regurgitație* > *a regurgita*, *respirație* > *a respira* etc.

- substantive, nume de specialiști, provenite de la substantive, nume de specialități medicale (cu sufixul -ie): *stomatolog* < *stomatologie*, *dermatolog* < *dermatologie*, *nefrolog* < *nefrologie*, *cardiolog* < *cardiologie*, *neurolog* < *neurologie*, *radiolog* < *radiologie*, *chirurg* < *chirurgie*, ș.a.

## 4. Tipologia termenilor medicali compuși

Compunerea este procedeu de formare a unui termen nou din doi sau mai mulți termeni care își pierd sensul de bază și caracterul autonom în favoarea unui nou sens. Compunerea se face prin alăturarea termenilor (parataxă) sau prin contopirea lor, formându-se astfel un singur cuvânt sau două cuvinte legate prin cratimă (Coteanu/ Bidu-Vrănceanu 1975: 209-211). Precizăm că majoritatea acestor termeni au fost împrumutați ca atare din limbile de proveniență:

- **termeni compuși aglutinați:** *adenopatie, amigdalectomie, bronșectazie, cardiologie, cardiovalvulotomie, dermatovenerologie, enteropatie, farmacologie, gastroenterocolită, hemoleucogramă, hemoragie, hernioplastie, ileorectostomie, imunoendocrinologie, laparoscopie, laringotraheită, mamografie, metroelitrografie, nefrotomografie, neuroendocrinologie, osteoarticular, otorinolaringologie, periapendicită, psihoterapie, radioanestezie, stafilococ, tomografie, traheobronhoscopie, vasodilatație* ș.a.

- **termeni compuși ortografiți cu cratimă** care au în structură un element de compunere și un cuvânt: *cardio-pulmonar, genito-urinar, maxilo-facial, medico-farmaceutic, medico-legal, medico-sanitar, scapulo-umeral, toraco-abdominal, uro-genital, utero-intestinal, utero-ovarian, utero-vaginal, vagino-uretral, vulvo-vaginal, vulvo-vaginită* ș.a.

În structura morfematică a limbajului medical se evidențiază și termeni compuși care sunt formații interne românești, ca de exemplu: *medico-farmaceutic, medico-legal, medico-sanitar, medic-șef, soră-șefă* ș.a.

### 5. Termeni formați prin compunerea tematică

La intersecția dintre derivare și compunere se află formațiile cu așa-zisele prefixoide, pe care autorii tratatului *Formarea cuvintelor în limba română* le consideră *elemente de compunere* (Ciobanu/ Hasan 1970: 19-23). Fiind la origine niște cuvinte propriu-zise (provenind din latină sau din vechea greacă), dotate cu sens, valoarea lor lexicală este mai bine conturată și se impune mai pregnant în ceea ce privește constituirea structurii semantice a unităților din care fac parte. Remarcăm anumite prefixoide specifice (circumscrise) unor limbaje de specialitate, iar în cel medical, termenii formați cu pseudoprefixe sunt destul de numeroși.

În limbajul medical o frecvență mai mare au termenii împrumutați, formați cu următoarele elemente de compunere: **arterio-** „arteră”: *arterioflebită* (<fr. *artério-phlébite*), *arterioplastie* (<engl. *arterioplasty*), *arteriosclerotic* (<it. *arteriosclerotico*); **bronho- bronhi-** „bronhie”: *bronhodilatație* (<fr. *bronchodilation*), *bronhopulmonar* (<engl. *bronchopulmonary*), *bronhiolită* (<fr. *bronchiolite*); **cerebro-** „creier”: *cerebrotomie* (<fr. *cérébrotomie*), *cerebrofiziologie* (<engl. *cerebrophysiology*), *cerebroscleroză* (<fr. *cérébrosclérose*); **dermo- derma-** „piele, tegument”: *dermatologie* (<fr. *dermatologie*), *dermatoză* (<fr. *dermatose*), *dermopunctură* (<engl. *dermopuncture*); **hemato-** „sânge”: *hematologie* (<fr. *hématologie*), *hematoscop* (<fr. *hématoscope*), *hematoză* (<fr. *hématose*); **organo-** „organ, organism”: *organogenie* (<fr. *organogenie*, <engl. *organogeny*), *organotrop* (<fr. *organotrope*, <germ. *Organotrop*), *organotomie* (<fr. *organotomie*); **polio-** „cenușiu, materie cenușie”: *poliomielită* (<fr. *poliomyélite*), *polioplasmă* (<fr. *polyoplasme*); **strepto-** „streptococ”: *streptococemie* (<fr. *streptococcémie*), *streptomycină* (fr. *streptomycine*); **viro- viruso-** „virus, virotic”: *viroză* (<fr. *virose*), *virologie* (<fr. *virologie*), *virusolog* (<fr. *virusologue*), ș.a. (DM 2007).

Existența a numeroase rădăcini greco-latine în lexicul terminologic, în care două sau mai multe asemenea elemente se sudează, a condus la apariția unor noi termeni (Chiș 2001: 197).

Unele elemente de prefixare, de proveniență greacă sau latină, derivă de la alte discipline sau au o anumită valoare semantică, fapt ce ajută la formarea unor termeni noi aflați la granița dintre două discipline: *electrocardiogramă, hidrocefalie, biosinteză, chimioterapie, telecobaltoterapie* ș.a. Asemenea prefixoide au o semnificație care este caracteristică și altor discipline cu valori deja consacrate: *bio* < biologie, *hidro* („apă”) < hidrologie, *tele* („la depărtare”) < telecomunicații, *electro* < electric etc.



Din punct de vedere lexical, în categoria termenilor medicali împrumutați se evidențiază numeroase cuvinte compuse, majoritatea, în jurul prefixoidului:

a) termeni medicali formați din două sau mai multe elemente de compunere tematică: *angiografie* (*angio-* + *-grafie*), *arterioflebogografie* (*arterio-* + *flebo-* + *-grafie*), *angiocardiopneumografie* (*angio-* + *cardio-* + *pneumo-* + *-grafie*), *bronhopneumopatie* (*bronho-* + *-pneumo-* + *-patie*), *cardiovalvulotomie* (*cardio-* + *-valvulo-* + *-tomie*), *colecistocolostomie* (*cole-* + *cisto-* + *colo-* + *-stomie*), *dermatovenerologie* (*dermato-* + *venero-* + *-logie*), *endoscopie* (*endo-* + *-scopie*), *ecoencefalografie* (*eco-* + *encefalo-* + *grafie*), *farmacologie* (*farmaco-* + *-logie*), *fotolaparoscopie* (*foto-* + *laparo-* + *-scopie*), *gastroragie* (*gastro-* + *-ragie*), *gastroenterostomie* (*gastro-* + *entero-* + *-stomie*), *hematologie* (*hemato-* + *-logie*), *hemoleucogramă* (*hemo-* + *leuco-* + *-gramă*), *ileopatie* (*ileo-* + *-patie*), *ileocolostomie* (*ileo-* + *colo-* + *-stomie*), *laringotraheotomie* (*laringo-* + *traheo-* + *-tomie*), *menometroragie* (*meno-* + *metro-* + *-ragie*), *nevralgie* (*nevr-* + *-algie*), *nazofaringoscop* (*nazo-* + *faringo-* + *-scop*), *oftalmologie* (*oftalmo-* + *-logie*), *osteoartropatie* (*osteo-* + *artro-* + *-patie*), *otorinolaringologie* (*oto-* + *rino-* + *laringo-* + *-logie*), *pancreatectomie* (*pancreat-* + *-ectomie*), *psihoendocrinologie* (*psiho-* + *endocrino-* + *-logie*), *rinoree* (*rino-* + *-ree*), *reoangiografie* (*reo-* + *angio-* + *-grafie*), *sacralgie* (*sacr-* + *-algie*), *salpingoovariectomie* (*salpingo-* + *ovari-* + *-ectomie*), *tahipnee* (*tahi-* + *-pnee*), *traheobronhoscopie* (*traheo-* + *bronho-* + *-scopie*), *ureterocistostomie* (*uretero-* + *cisto-* + *-stomie*), *vaginaragie* (*vagino-* + *-ragie*), *xerostomie* (*xero-* + *-stomie*), *xerotomografie* (*xero-* + *tomo-* + *-grafie*) (DM 2007) ș.a.

b) termeni medicali constituiți din elemente de compunere tematică și cuvânt: *adipofibrom* (*adipo-* + *fibrom*), *bronhodilatator* (*bronho-* + *dilatator*), *cefalhematom* (*cefal-* + *hematom*), *dermovaccin* (*dermo-* + *vaccin*), *fibrocartilagos* (*fibro-* + *cartilagos*), *gerontoprofilaxie* (*geronto-* + *profilaxie*), *hipnoanestezie* (*hipno-* + *anestezie*), *imunoanticorp* (*imuno-* + *anticorp*), *limfoganglion* (*limfo-* + *ganglion*), *mioedem* (*mio-* + *edem*), *neuromuscular* (*neuro-* + *muscular*), *osteoartrită* (*osteo-* + *artrită*), *perivaginită* (*peri-* + *vaginită*), *rinolaringită* (*rino-* + *laringită*), *seroprofilaxie* (*sero-* + *profilaxie*), *trombotest* (*trombo-* + *test*), *urolitiază* (*uro-* + *litiază*), *vasodilatație* (*vaso-* + *dilatație*) (DM 2007) ș.a.

Elementele de compunere cu cel mai ridicat grad de frecvență, extrase din textele medicale supuse analizei, sunt următoarele **prefixoide** și **sufixoide** de origine străină: *aden(o)-*, *-algie*, *angi(o)-*, *bronh(o)-*, *cardi(o)-*, *-card*, *derma-*, *dermat(o)-*, *-ectomie*, *-emie*, *enter(o)-*, *eritr(o)-*, *faring(o)-*, *fleb(o)-*, *gastro-*, *gineco-*, *-grafie*, *hem(o)-*, *hepat(o)-*, *hister(o)-*, *imuno-*, *laring(o)-*, *leuc(o)-*, *limf(o)*, *-logie*, *mio-*, *-miom*, *nefr(o)-*, *neur(o)-*, *oftalm(o)-*, *oste(o)-*, *patie-*, *-pedie*, *plasm(o)-*, *pneum(o)-*, *psih(o)-*, *-rafie*, *-ragie*, *schizo-*, *scler(o)-*, *-scleroză*, *-scop*, *-scopie*, *stafil(o)-*, *-stază*, *stomat(o)-*, *tomo-*, *-tom*, *tromb(o)-* etc.

Se poate observa că acest procedeu de compunere tematică este o modalitate foarte productivă în cadrul lexicului medical, asigurând o evoluție particulară de formare a termenilor medicali de la structuri simple, la structuri complexe.

## 6. Concluzii

Majoritatea termenilor medicali românești, priviți din punctul de vedere al structurii lor morfolexicale, sunt rezultatul împrumuturilor în special din franceză și engleză, care, la rândul lor, sunt constituite din elemente de derivare și compunere latine și grecești.

Fiind pe deplin conștienți că numeroase formațiuni derivate sau compuse sunt analizabile în limbile sursă de împrumut, în fapt ele sunt mijloace externe de îmbogățire a vocabularului medical românesc. Dar pentru a realiza o prezentare cât mai amplă sub aspect structural, am

considerat util să punem în evidență forma internă a termenilor prin dezvăluirea structurii lor morfematice la nivelul limbii sursă de împrumut.

Astfel, analiza noastră a vizat căile de formare a termenilor medicali, în special derivarea și compunerea, vizând sistemul terminologic românesc, cât și sistemul limbii sursă de împrumut. Am încercat, astfel, să conturăm un tablou lexical specializat, dintr-o dublă perspectivă, luând în considerare atât structura morfematică a formațiunilor împrumutate, cât și a creațiilor pe terenul limbii române.

Analiza întreprinsă confirmă existența în limba română a unor formațiuni, ca rezultat al unor procese de derivare sau compunere, ce au avut loc în limba sursă de împrumut, ele fiind preluate ca atare, gata formate, de limba română, contribuind la îmbogățirea terminologiei medicale românești.

Lexicul medical românesc actual este caracterizat prin diversitate și vitalitate. La aceasta contribuie și relația sa specială cu lexicul medical francez, și mai recent, cu lexicul englezesc.

## BIBLIOGRAPHY

- Berejan, S., „Terminologia tehnico-științifică internațională în dicționarele naționale generale” în *Terminologie și limbaje specializate*, ed. a II-a, Chișinău, 2000, p. 19-27.
- Bidu-Vrăncănu, Angela (coord.), Ene, Claudia, Savulescu, Silvia, Toma, Alice, *Lexic comun, lexic specializat*, București, Editura Universității din București, 2000.
- Bidu-Vrăncănu, Angela (coord.), *Lexic științific interdisciplinar*, București, Editura Universității din București, 2001.
- Bidu-Vrăncănu, Angela, „Rolul lingvisticii în terminologie”, în *Terminology and translation studies*, Cluj-Napoca, Scientia, 2011, p. 21-36.
- Cabré, Maria Teresa, „Terminologie ou terminologies? Spécialité linguistique ou domaine interdisciplinaire”, în *Meta*, XXXVI/ 1, 1991.
- Cabré, M. T., „Theories of terminology. Their description, prescription and explanation” în *Terminology* vol. 9, nr. 2, John Benjamins Publishing Company, 2003, p. 163-199.
- Chiș, Dorina, *Cuvânt și termen*, Timișoara, Augusta, 2001.
- Ciobanu, Fulvia, Hasan, Finuta, *Formarea cuvintelor în limba română* (FCLR), Vol. I *Compunerea*, București, Editura Academiei RSR, 1970.
- Coteanu, Ion, „Terminologia tehnico-științifică. Aspecte, probleme”, în *LR*, XXXIX, nr. 2, 1990, p. 95-99.
- Coteanu, Ion, Bidu-Vrăncănu, Angela, *Limba română contemporană*, București, EDP, 1975.
- Ploae-Hanganu, Mariana, „Terminologia și limba comună (Pentru o bază de date terminologice)”, *LR*, XLI, nr. 9, 1992, p. 479-483.
- Nistor, Mihai, „Concepte terminologice”, în *Romanoslavica*, XL, București, Editura Universității din București, 2005, p. 93-101.
- Nistor, Valeria, „Despre termeni și terminologii științifice”, în *Analele Universității din Timișoara*, 31, 1993, p. 169-175.
- Rusu, Valeriu, *Dicționar Medical*, (DM), București, Editura Medicală, 2007.

## Corpus de texte medicale:

- Sîrbu, Elena, *Kinetoterapia în afecțiunile reumatologice*, Timișoara, Editura Eurobit, 2007.
- Sîrbu, Elena, *Contribuții la studiul neurorecuperării în accidentul vascular cerebral ischemic*, Timișoara, Editura Eurobit, 2008.

Suciu, Oana, Poenaru, Dan V., *Recuperarea mersului în afecțiunile piciorului tratate ortopedico-chirurgical*, Timișoara, Editura Politehnica, 2011.

Zolog, Alexandru, *Afaziile, semiologie, neurolingvistică, sindromatologie*, Timișoara, Editura Eurobit, 1997

.

## ALEXANDRU GEORGE AND "ALTE PETRECERI ALE MINȚII"

Carmen Elena Florea

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

*Abstract. The short-prose volume, Parties by thinking and sentimental inductions, was published in 1986 and contains 44 personal reflections on the most unpredictable themes, highly human, introspective and cultural, gathered into 265 pages. The general impression is of a dynamic and fluent long text, a result of a very good critical thinking, transferred into a similar writing, in the manner of casting away any risk of reiterative plot. The pieces are the result of many years of creativity, a diverse time, 1972-1985. We might notice a progress of the author's skill, all through the thousands of days passing by, still, we have to admit that this one is not out of common, as long as the beginnings were rather very good. The titles provide a phony background, in point of real term, as they are often metaphorical or, at least, open invitations to accepting diversity. However, they do not mislead, they are profoundly figurative, as we have noticed, and they still manage to keep the literary aura or the taste for real literature, while reading. The pages dedicated to the short prose end with a small chapter, Searching for the latest meaning. In 1970, Alexandru George also signs his debut in the form of a literature book, as a writer, at Eminescu publishing house (the institution that had no inspiration, a year before, when it rejected The Great Alpha), with Simple Facts with the End Meaning. So, a glorious year for George, 1970, with two great books, two debuts – as a prose-writer and a critic – and with doubled, as it follows, recognition. This time, we find ten interesting contributions, generously appreciated, from the very beginning, by Matei Călinescu: "the novellas represent a concentrated artistic experience, and more than that, the triumph of a style which is one of veneration and irony. His writing is highly contextual, as its understanding supposes knowing functioning models he searches for, along with their originality" (this fragment was taken from the fourth cover of the book). Thus, the title is simply suggestive, but we can reach this conclusion only by admitting the reading as a whole. Of the present book. The term simple has, not so far, the connotation too or more simple, on the contrary, we consider it close to simply like that, or even more, natural, expecting, daily. An objective analyses certainly reveals that these texts require to be read again and again and again, so that to be truly and deeply understood. On the other hand, coming back to what seems mutual at all, to us, we only find the style, for most of the pieces. Perhaps, we can admit one exception, as the first person narrative enables every representation to share its charm. This way, Alexandru George seems to appear as a genuine representative of a shy confession and that is why we notice he shares a lot of his autobiographical characteristics.*

*Keywords: Alexandru George, challenge, surprise, meaning, receptivity*

*Petrecheri cu gândul și inducții sentimentale*, volum de proză scurtă publicat în anul 1986 la editura Cartea Românească, în București, cuprinde 44 de reflecții personale pe cele mai diverse teme, lumești, introspectivă și culturale, adunate în 265 de pagini. De aici și impresia certă de dinamism în conținut și suplețe în formă a tuturor textelor, bucurie a unei foarte bune gândiri critice transferate într-un aidoma scris, izgonirea oricărui risc de clișeizare sau repetabilitate.

Două mari atuuri, aparent concurente, în fapt, complementare: ziceri noi, informații inedite, nepreluare din alte scrieri personale, dar o asemănare în spirit, care nu numai că ne conduce către un tot unitar similar lecturii unei singure cărți, cu capitole diverse, dar se și alătură mai marelui

întreg, reprezentat de creația deplină a lui Alexandru George. Cu toate că subiectele alese sunt diferite, certificate și de datarea lor – în bunul obicei al maestrului, pentru prozele risipite și adunate în volume, în așteptarea bunului plac al unei edituri de a le publica, la un moment dat –, au omogenitate indiscutabilă de sens literar și de similară valoare. Sunt scrise pe parcursul mai multor ani, între 1972-1985, înregistrează atemporal un progres al condeiului, dar nu unul spectaculos, pentru că începuturile au fost foarte bune. Scepticii ar fi așteptat niște încercări (s)forțate, care să ia aspectul unei publicații acceptabile, ca volum, dar numărul mic al paginilor dedicate fiecărei tratări explică tocmai dorința de respiro pe care ne-o induce autorul și evită monotonia, care, s-a văzut, îi este totdeauna străină. Titlurile croiesc un background iluzoriu în diversitate, nu induc în eroare, dar sunt eminamente conotative, adică își păstrează atât aura literară, cât și invitația descoperirii unui altceva, mai profund, odată demarată lectura. Exemplificăm: *Cunoaște-te pe tine însuși!*, *Apărarea și ilustrarea limbii române*, *Snobism*, *De la artă la arta pentru artă*, *Între simplu și complex*, *Obligația de a gândi despre Rebreanu*, *Despre prostie*, *Descoperirea lui Radu Petrescu*, *Despre dragoste și numai despre dragoste*, *Singurătate*.

Ne propunem în acest demers să-l introspectăm pe Alexandru George și să demonstrăm că ceea ce ni se oferă ca „fragmentarium” are drept finalitate o operă desăvârșită, nu numai sub aspectul imediat, al formei și al conținutului, dar mai ales în cel al recompunerii unei gândiri critice exprimate prin mijloacele literaturii. În consecință, consemnările noastre vor fi cursive și se vor particulariza prin aprecieri obiective înlănțuite, fără pauze anunțate, tocmai pentru a încuraja îndeplinirea scopului primordial anunțat. Prezenta decizie a fost indiscutabil influențată de opiniile unor consacrați critici contemporani<sup>1</sup>, demne a fi luate în calcul, cu atât mai mult cu cât, citind printre rânduri, descoperi invitația realizării unor observații atente asupra textului literar propriu-zis, a creației, până nu demult supuse exclusiv unor analize generalizatoare – de confundat cu opera georgiană, în ansamblul ei.

### **Comedia erorilor critice**

„În calitatea mea de cititor fervent de literatură și de diletant în ale criticii, mi-am pus... problema dreptului la critică, a specificității acesteia, a posibilității erorii, a frecvenței erorilor, în sfârșit a tipurilor acestora”. Ne interesează mărturisirea lui Alexandru George, mai ales în măsura în care își deconspiră gustul – bănuț de noi, de altfel – pentru lectura intensivă, respectiv, preocuparea pentru abordarea critică a textelor care i-au suscitat interesul. Diletantismul, pe care îl invocă modest, cu referire la cea de a doua asumată practică ferventă, poate fi un răspuns pentru cei curioși a descoperi ce s-a considerat mai mult autorul, prozator sau critic. Pe de altă parte, cu o altă ocazie, preciza că, din punctul său de vedere, este mai important a citi literatură, decât a o comenta, poate chiar a o scrie. Presupunerea sa trebuie să fi fost realizată strict în urmărirea unui scop formativ, în sensul dobândirii unei culturi literare suficiente, care să asigure premisele abordării serioase ale celorlalte.

Confesiunea are și darul unei autoplasări într-o panoplie glorioasă de nume critice, o parte dintre ele aflându-se și în vizorul său actual. Nu ascunde nici faptul că a făcut o școală proprie din

<sup>1</sup> *Petreceri cu gândul și inducții sentimentale* este o „carte ce poate fi citită și sub incidența unei grile memorialiste truate, autenticată, însă, prin convenția «obiectivării» și prin aparenta detașare. «Diletantismul» critic, pe care îl mărturisește aici, cu ușoară ipocrizie, Alexandru George capătă reflexe și semnificații superioare, părăsind sensul unei false modestii și refugiindu-se într-un spațiu estetic în care e greu de disociat meditația critică propriu-zisă de inserția narativă sau de excursul teoretic. În nicio altă carte a lui Alexandru George nu se întregeste, precum în aceasta profilul moralistului, al celui care, citind într-o lectură nouă, pe cât de nuanțată, pe atât de provocatoare, semnele realității, extrage din acestea exemple și modele, conferind dimensiuni și valorizări juste, adecvate unor întâmplări, gesturi, «subiecte» aparent fără nici o însemnătate orisemnificație. Pe de altă parte, dacă uneori opiniile formulate de critic pot părea (și chiar sunt) paradoxale, se poate constata la o privire mai atentă a lucrurilor că, de fapt, paradoxul nu e decât o formă de a face sensibilă o trăsătură ascunsă a unui lucru, sau de a recupera o dimensiune ignorată a unei calități umane.” Iulian Boldea, *Critici români contemporani*, p. 48.



a-i citi pe alții și a se lăsa înrâurit de ei, așa cum recunoaște că a fost cazul lui D. Caracostea, pe care îl elogiază și al cărui oarecare, dar pretențios articol – *Prolegomena argheziană* – îl va fi folosit în conceperea primului său studiu critic. Unul foarte valoros și asemenea primit de cei interesați, *De la Alpha la Arghezi* – publicat în 1970 - și avându-l în centrul atenției, cum rezultă și din titlu, pe născătorul tuturor *Cuvintelor potrivite*. De această dată, nu ne-am propus să analizăm ca atare eseul georgian, tocmai pentru că, în încercarea sa de obiectivare critică, de a demonstra ce înseamnă să fii receptat ca atare, devine și foarte subiectiv. Pot fi exemple care se doresc generalizatoare sau o posibilă parte viitoare dintr-un fel de *istorie a începuturilor criticii în România*, dar cum un astfel de gând nu l-a animat pe scriitor, nici nouă nu ni se pare oportun să răstălmăcim propriile opinii despre varii confrăți. Pe de altă parte, strict sub raport teoretic, sunt de găsit adevărate maxime, cu referire la domeniul criticii, pe care ar fi incorect să le omitem.

Asumarea elegantă, parcă și în numele celorlalți specialiști în domeniu, a erorilor critice este laudabilă. Este foarte puțin probabil să fi devenit un exercițiu pentru toți cei care au greșit, pentru că scrierile lor erau sincere, notau exact ceea ce credeau la un moment dat și s-au situat la limita greșelii umane, numai când altcineva, din aceeași categorie a reușit să demonstreze cu argumente acest fapt sau când cel criticat a infirmat ulterior, prin alte scrieri sau printr-o recunoaștere unanimă, ceea ce se scrisese nerealist despre el. Cu alte cuvinte, eroarea critică nu implică sau nu include de la început o lipsă de profesionalism. Este strict un punct de vedere, împărtășit la un moment dat și nu se poate face vinovat decât de ironicul subiectivism pe care, teoretic, critica îl reclamă și îl declară total străin ei. Apoi, „dreptul la critică” este strâns legat de astfel de reacții, presupune aprioric și eroarea și, ceea ce este și cel mai important, conduce spre o altă critică, asemenea, și de aici progresul genului, perfecționarea lui, dar și, nu în ultimul rând, șansa nenumăratelor reabilitări ale celor căzuți victime greșelilor unor critici. Aidoma, nu se poate vorbi nici despre critici care greșesc mereu, pentru că atunci ei s-ar autodesființa și nu ar mai reprezenta statutul pe care și-l asumă onorant. În consecință, prin raportare la o personalitate critică deja cristalizată, într-o mare de studii pertinente și valoroase, opiniile eronate ar trebui, dacă nu să se piardă, cel puțin să fie sincer scuzate. „Istoria criticii oferă atâtea ilustre exemple de critici mari care s-au înșelat în mari confruntări cu câte un artist sau altul, încât eroarea încep să cred că ar putea fi trecută la capitolul fatalității meseriei.” Cât este *fatalitate* și cât este *eroare* este o altă discuție. La fel, observarea tristă a eșecului numai la marii critici, ca și cum ei nu ar avea voie să greșească, de fapt, că nu le-ar fi permis. „Fatalitatea” ar deveni purtătoare de o certă descalificare a respectivului critic, mai ales dacă are neșansa de a fi greșit în raport cu un artist cu adevărat mare. Tocmai de aceea găsim termenul exagerat. Ceea ce se trece cu vederea este faptul că existența unui critic nu poate fi comparată cu cea a unui scriitor. Scriitorul este un artist veritabil, original, care i se adresează marelui public și tot așa și rezistă, prin raportare la el. Criticul poate fi artist numai sub aspectul formei, pentru că acel conținut pe care îl prezintă este unul preluat, așadar lipsit de originalitate. Este un analist al artei altora, ceea ce nu exclude stabilirea talentului său, a intuiției sale, a culturii personale, a capacității de analiză și de plasare, corectă sau nu, a unui artist, într-o epocă.

Apoi, se mai omite un fapt esențial. Este imposibil ca un studiu critic să fie integral eronat. Este puțin probabil că, și pe fondul general al receptării unei încadrări nefericite - să admitem, greșite -, nu pot apărea enunțuri corecte, afirmații nediscutabile, și poate că tocmai de acelea au profitat alții, detractorii, atunci când au realizat atacul. „În domeniul criticii, care e acela al aproximației, ...greșelile sunt la ele acasă, dar interesant e că variabilitatea lor poate să ajungă la un moment dat semnificativă..”. În măsura în care un articol critic stă sub semnul *aproximației*, afirmația poate trece drept justificatoare, mai ales în raport cu cele spuse anterior. Nu suntem însă

de acord cu presupunerea ei obligatorie, în sensul aproape al definirii parțiale a criticii, ca știință, și din acest punct de vedere. Că un studiu critic se poate dovedi *aproximativ* prin ceea ce comunică este una, dar a pleca de la conștientizarea sa, de făcut oricum, cu orice ocazie, este o greșală care nu poate duce decât la anularea supoziției critice, în preaplinul său accept universal. Categorie nu, critica nu are voie să pornească de la premisa că este invariabil *aproximativă*, ea trebuie numai să conștientizeze acest risc ascuns și să lupte din răspuțuri să îl evite. Pentru a fi o critică bună, evident. La fel, orice punct de vedere critic este individual și profund responsabilizator. Cu atât mai mult nu poate deveni destabilizator, relativ, pentru că atunci s-ar confunda cu altele, ale altor critici, care, vai, pot fi și ele, la rândul lor *aproximative* și atunci *câștigător* va ieși numai artistul, care nu va mai înțelege nimic din munca sa și care, sigur, nu va mai avea nimic de învățat spre a aplica ulterior, spre a deveni mai bun. De aici, riscul artiștilor-scriitori slabi, notați, din fericire pentru ei și spre marea noastră pierdere culturală, cu această monedă.

„Cele mai banale erori pe care le poate comite un critic sunt acelea care țin de formația sa intelectuală, de educația gustului, de aria culturii pe care el nu e în stare să o depășească.”<sup>2</sup> Cu alte cuvinte, critici și *critici*. Enumerația poate fi tradusă ca o serie de calități pe care trebuie să le aibă un critic, pentru a evita erorile. Dar nu se dorește astfel. Se pleacă deja de la aceste cauze care induc greșala, iar ele nu servesc drept scuze, ci sunt mai mult acuze. Așa cum este formulată fraza, rezultă că, indiferent de faptul că posedă sau nu acele atribute, criticul oricum greșește. Pentru că ni s-a vorbit anterior de „marii critici”, care s-au înșelat în privința celor pe care i-au analizat. Există riscul să se înțeleagă faptul că greșala critică este direct proporțională cu „formația intelectuală, educația gustului, aria culturii” pe care autorul ei le posedă. În sens invers, bineînțeles: adică, pe măsură ce le ai mai puțin, la fel, vei greși mai mult. Parțial verificabil, pentru că se ignoră total intuiția, în opinia noastră extrem de importantă pentru un adevărat critic, respectiv, viziunea și capacitatea de previzionare, ambele rezultând nu neapărat din posedarea trăsăturilor recomandate, cât mai mult din har, experiență proprie, exercițiu. Ne exprimăm această nedumerire și pentru că ne este total neclară conotația termenului *banală*. Dacă epitetul nedorit este sinonim cu „eroare nevinovată, de mici proporții”, atunci enunțul capătă un conținut coerent și sustenabil (și de noi). Dar dacă el este o elegantă înlocuire a unor *incalculabil*, *incredibil*, *neașteptat*, *stupefiant*, *rușinos*, ne rezervăm dreptul să credem că Alexandru George are motive întemeiate, poate personale, chiar să atace instituția criticii, pentru a-și asigura un confort pe termen lung, atât ca prozator, cât și de pe poziția unui critic.

### ***Subiect de literatură***

Am lăsat la sfârșit textul care ne-a impresionat cel mai mult, pentru că, disecând semnificația titlului, se constată că este mai mult decât un *subiect*, este *literatură*. Din acest punct de vedere, nu se aseamnă absolut deloc cu celelalte contribuții numeroase de aici, poate pentru că, într-o oarecare măsură, poartă o notă personală amară și nostalgică, pe care am întâlnit-o în lectura altor două eseuri ale volumului, nediscutate de noi aici - *Singurătate și Despre dragoste și numai despre dragoste*. În mod cert, considerăm că este o mare pierdere că Alexandru George nu a transformat această realitate consemnată în zece pagini într-un roman, și pentru că povestea tristă împărtășită chiar este subiect de roman, dar mai ales că am fi avut șansa să-l vedem într-o unică ipostază, de a analiza sufletul feminin. Și cum toate narațiunile sale sunt la persoana I, ar fi fost o revelație să-l vedem desemnându-și un narator-personaj feminin, pentru că, în ipostaza masculină, prin raportare la relația directă din viața de zi cu zi cu protagonistul, i-ar fi fost mult mai greu să fie un simplu observator. Și atunci, fie ar fi schimbat intriga, s-ar fi insinuat în viața intimă a caracterului feminin – ceea ce nu i-a stat în fire, neîndepărtându-se niciodată foarte mult de la

<sup>2</sup> Idem, p. 211.

realitatea posibilă și verificabilă -, fie ar fi ales o narațiune la persoana a III-a și, din nou, s-ar fi dezis. Probabil că o astfel de teorie și-o fi făcut și el, de vreme ce nu a ales - la timpul oportun - să încerce să transforme „subiectul de literatură” în unul de roman. Mai mult decât atât, grație confesiunii împărtășite paginii, aflăm că și această istorisire, pe care noi cu greu o putem considera o relatare de epocă – fiindu-ne mult mai la îndemână cea de schiță sau de nuvelă - dacă se elimină elementele care țin de *memoriile* autorului -, a fost făcută la îndemnul prietenului său, recunoscutul scriitor pe care l-am mai invocat în această prezentare generală, Radu Petrescu. Fără doar și poate, prin simțul său fin, romancierul a sesizat oportunitatea unei mari opere, sfătuindu-și confratele să nu rateze acea unică ocazie. Suntem convinși că numai eleganța sa l-a oprit a încerca însuși un asemenea demers - de vreme ce s-a arătat realmente fascinat de subiect și l-a urmărit apoi, în realitate, până târziu – și numai vina cu care ar fi trăit mult timp, că i-a furat o idee unui camarad. Deși narațiunea asociază amintirea unor zile trăite real de Alexandru George, ca un jurnal indirect, cu povestea tragică a unei femei interesante, firul epic al celei de-a doua părți este atât de intens, încât cititorului îi este foarte greu să nu recepteze întregul ca pe o singură poveste. Ca și cum întreaga prezentare ar constitui un rod al ficțiunii. Dincolo de acele contribuții din text, care fac referire directă la personajul feminin amintit și care nu sunt copleșitoare numeric – din păcate -, redevenim martorii, ca în alte scrieri georgiene – de pildă, *Seara târziu*, unui documentar de epocă, o mini-monografie a timpurilor apuse, poststaliniste, întrucâtva decupând chiar aspecte similare celor incluse în romanul citat, referitoare la circumstanțele acomodării și lucrului într-un serviciu proaspăt dobândit. Mai mult, faptul că această istorie, căreia nu i se poate nega substanțialitatea, nu a fost nici măcar amintită în cartea *Seara târziu*, ne poate oferi noi speculații, privitoare la un alt tip de relație, cea a lui Alexandru George cu personajul său, diferit de cel zugrăvit aici. De această dată, „subiect de literatură” pentru alții. Nostalgic sa nu, autorul își amintește de prima sa angajare, prilej pentru noi să aflăm despre cuceririle epocii comuniste, într-un institut nou în *peisajul științific al țării*. Sigur, vom specula cât vom putea, fără a impieta cursul adevăratei narațiuni, aspectele autobiografice. Indirect, aflăm cam ce așteptau oamenii de atunci de la serviciul lor, cum erau plătiți, iar unele amănunte ne lămuresc că trecerea nu era definitiv făcută, la sfârșitul anilor '50, la sistemul „noncapitalist”. De pildă, faptul că nimeni nu se bătea pe un post – ca cel obținut de tânărul de atunci – situat într-o clădire periferică sau informația că existau locuri unde angajații puteau fi plătiți „în acord” (în funcție de cât lucrau), obținând și salarii triple decât cele de încadrare, vorbeau de la sine. Mediul descris, care corespunde celui în care s-a acomodat pentru prima dată, ca salariat, Alexandru George, este important a fi redat întocmai, pentru că el coincide cu cel în care își va face apariția și personajul romanului nescris.

Ne vor reține atenția în special angajații, în diversitatea și totalitatea lor, unele amănunte depășind sfera documentului și devenind de domeniul absurdului superlativ. „Era o comunitate destul de neomogenă firește, în care predominau inginerii și chimiștii, aceștia din urmă erau mai mult femei, care nu lipseau însă nici din prima categorie. Iar despre „ceilalți”, printre care mă aflam și eu, ce să mai spun? Voi consemna doar faptul că o parte din personalul feminin de deservire în laboratoare era format dintr-o trupă de foste pensionare ale caselor de toleranță din cartierul Crucea de Piatră, ajunse acolo după un stagiul de reeducare de vreo doi ani la Plătărești. Erau și în personalul administrativ tot felul de *figuri*... Mă simțeam ca într-o legiune străină...” Ultima remarcă se referă, probabil, la modul stingher pe care îl resimțea angajatul, în tot ceea ce făcea și cu privire la tot ceea ce descoperea, nicidecum la dificultățile sale de acomodare sau la cele pe care le presupunea noul serviciu.

Faptul că nu se sfiește să se alăture grupului nespecialist, numit simplu „ceilalți”, care, după cum am văzut, conținea și aparente prezențe reprobabile, este o recunoaștere a limitelor sale

profesionale, la acel moment dat. Apariția pitorească a fostelor prostituate – pe care se ferește să le numească direct astfel – nu este de natură să înjosească mediul din care făcea și el parte, am spune chiar, reținând faptul că era un nou institut, cele în cauză erau chiar privilegiate. Oricum, tratamentul lor semăna cu cel aplicat unor victime ale capitalismului, de vreme ce nu fuseseră trimise la Canal – cum se practica cu dușmanii regimului – și putem să bănuim că, în angajarea lor, fie au avut ca ajutor foști ...clienți, fie s-au ocupat, în paralel, cu meseria veche de secole ori cu spionarea nefericiților care le cădeau în mreje. Apoi, constatarea generală de observare printre colegi a unor *figuri*, care poate ascunde mai mult decât ne-am închipui la prima vedere – dacă informația legată despre Crucea de Piatră nu fusese în măsură să ne surprindă.

Pe fondul acesta tern și totuși policrom își face apariția *ea*, care nu va fi nici iubita observatorului său din umbră, nici o dragoste platonice, ci numai un studiu de caz, născut din fireasca masculină curiozitate, pentru femei, cel mult din perspectiva celui care descoperă altceva decât fusese obișnuit până atunci. Portretul pe care i-l realizează Alexandru George este sugestiv și plin de forță, iar puterea lui de convingere, exercitată asupra cititorului nu ne miră, dacă îl raportăm la întreaga galerie portretistică, din atâtea opere ale sale. În această lume *banală* – noi am spune *insolită* – „se rătăcise ... o femeie tânără și deloc frumoasă, dar care era o apariție rară pentru femeile din epoca în care tipul fizic greco-oriental era încă dominat de burghezia bucureșteană: silueta suplă de manechin, tipul sportiv, gesturile calculate și sigure, o prezență agreabilă în orice situație ai fi surprins-o. Repet: nu era frumoasă, dar era o apariție ieșită din comun, prin alură, prin inteligență, prin eclat-ul figurii, prin arta și știința de a se ține la modă, printr-o eleganță firească în felul de a se îmbrăca, în tot ceea ce făcea...”<sup>3</sup> Poate că portretul nu este cel mai reușit realizat de George unui personaj feminin, în sensul că sesizăm o anumită stângăcie și o încercare a detaliilor, dar poate tocmai faptul că își amintește despre o persoană și nu construiește un personaj explică acest lucru. Insistând asupra faptului că *nu era frumoasă*, mai rău face, pentru că încearcă să ne atragă atenția că nu era deloc interesat de ea, ca femeie, nereușind decât să suscite și mai mult interesul sporit al cititorului – sau poate acesta era scopul! – și să-i propună noian de întrebări. Descrierea continuă, neoprindu-se la aspectul fizic și lăsându-ne să înțelegem că avem de-a face cu o adevărată doamnă, cu un mariaj foarte reușit – „era soția unui arhitect cu un nume sonor din societatea bucureșteană a timpului” – și care mai păstra din obiceiurile de lux de tip interbelic – cu vacanțe, vara la mare și iarna la schi. Un contrast evident și chiar bător la ochi în peisajul abrutizat nesocialist, în condițiile în care suntem asigurați și că „majoritatea femeilor erau îndeobște preocupate de cartelă, de cozi, de cratiță și de necazurile domestice.”<sup>4</sup>

Așa cum se înlănțuie de la sine lucrurile, suntem parcă în așteptarea unei bombe cu ceas, care va apărea la un moment dat, dar numai după ce va fi suficient pregătită. Pentru cei care am fi avut gânduri mai mult necurate decât sceptice, suntem asigurați că, față de eventualii ei curtezani, „rezerva ei era categorică”, mulțumindu-ne să aflăm că nu era o sălbatică, nu evita prezența bărbaților, mai mult decât atât, se folosea de ei, și încă de cei aflați în poziții cheie – șeful ei direct, un protector și mai înalt sau un partener al jocului de bridge -, pe care îi transforma, după caz, și în șoferi personali. În contrast cu acest lux exorbitant al personalității feminine, pe un fundal de mijloc de secol incert, neînțelegându-se mare lucru din această existență ieșită din tipare – a celei care pare să trăiască într-un alt timp și într-o altă țară, cu un curaj nebun -, va avea un rol de echilibru prezentarea reală a Bucureștiului de altădată. Un peisaj nu monoton, respingător, impropriu traiului doamnei abia descrise, ca o amenințare de nepotrivire a ei într-un decor impus,

<sup>3</sup> Idem, p. 224.

<sup>4</sup> Idem, p. 225.

ca o infamă trimitere în locuri care să i se potrivească și în care prezența ei să intre în normalitate. „Ar trebui evocată strada aceea îngrozitoare, plină de cârciumi și scufundată în noroaie, care astăzi a devenit absolut de nerecunoscut datorită blocurilor falnice ce o mărginesc... Pe atunci erau numai maghernițe, trotuare surpate, mizerie, copii zdrențăroși care se jucau, lume de tot nevoiașă. Iar acele cârciumi sordide care se țineau lanț păreau o ultimă imagine a Bucureștilor turpizi și balcanici din trecutul nu prea îndepărtat...” Relația dintre cei doi, naratorul-autor și femeia-personaj este, conform celor scrise, o non-relație, nu în sensul inexistenței ei reale, ci a lipsei de interes vădite de ambele părți: „între mine și ea nu se putea stabili absolut nicio apropiere”. Din punctul ei de vedere, deducem că se ferea de el, pentru că ar fi avut și motive, dacă ar fi să luăm în seamă următorul autoportret: „...pe vremea aceea – prea avântat, prea tânăr – eram un comentator mult mai crud și mai lipsit de menajamente a tot ce vedeam; chiar și felul meu obișnuit de a vorbi sarcastic și fără reținere, nu-i făcea deloc plăcere...”<sup>5</sup> Ar fi de comentat pe marginea acestei confesiuni, pentru a ni-l imagina pe Alexandru George tânăr sau pentru a afla cum era privit de cei din jur. Faptul că este conștient de rezerva pe care o degajă în jurul său certifică fie o minimă aroganță, neforțată, rezultată din superioritatea profesională și personală în raport cu ceilalți, fie valurile tinereții inconștiente și lipsite de diplomație, de experiență, proprii oricărei persoane oneste sau, nu în ultimul rând, un modus vivendi al acelor timpuri, o teamă circumspectă a tuturor față de cei din jur, posibili turnători, protejații nu știu cui și, în consecință, potențiali producători de rău. Lucrul cel mai grav în acel moment îl constituia pierderea locului de muncă, deloc de nerealizat, care putea avea loc și din pricina unei fraze spuse nonconformist, și dintr-o părere exprimată hazardant și neavizat la adresa altcuiva.

Și totuși, există câteva situații în care cei doi vor reacționa, fiecare cu aportul ei semnificativ. Prima dintre ele este situată la limita dintre insolit și parvenitism, după cum distribuim rolurile. Cu o anumită ocazie, în prag de revelion, reclamând lipsa unor ciorapi eleganți, cu dungă, și nerezistând să abdice de la felul său autoimpus de excesivă și rarismă eleganță, distinsa doamnă apelează la mai tânărul coleg să-i deseneze, coloreze urmele unor presupuși ciorapi, direct pe piele. Ceea ce și face împricinatul de ocazie, folosind savant, din proprie inițiativă, cerneală tipografică. Un alt avantaj ulterior demonstrat, care i-a adus posesoarei o nesfârșită bucurie, a fost și faptul că simularea a ținut mult mai mult decât ar fi reușit să o înlocuiască o pereche obișnuită de dresuri din nylon. Nu știm ce să comentăm. Cu tendință filozofică, am spune că este un semn de început al sfârșitului. O mare doamnă nu ar apela la așa ceva, decât dacă ar fi la capătul puterilor morale și financiare. Psihologic, sesizăm labilitatea celei puse în situația de a-și împărtăși micul amar și de a recurge la ajutorul uneia dintre persoanele la care se aștepta mai puțin, pur și simplu, pentru că nu avea de ales – ne reamintim, din biografia schițată de alții, că la început, Alexandru George a lucrat ca desenator și probabil acesta este și cazul aplicat. Lumesc, scena e destul de grotescă și de un real parvenitism, iar critic, nu ne rămâne decât să constatăm că oricine poate colabora în condiții extreme, inclusiv autorul prea exigent, care fie e foarte bun coleg cu toată lumea – și credem acest lucru – fie nu poate nici el să-i refuze nimic prețioasei prezențe feminine. Sigur că permanent planează suspiciunea asupra vieții private a acestei „femei adorate, adulat, cultivate și invidiate de toată lumea”<sup>6</sup>, am spune, mai ales după relatarea unui asemenea episod – care ne lasă a înțelege că nu mai dispune de fondurile materiale din trecutul nu foarte îndepărtat -, iar completarea autorului vine prompt: „nu era în fond fericită în viața intimă.”<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Idem, p. 226.

<sup>6</sup> Idem, p. 227.

<sup>7</sup> Idem, p. 228.



Nu foarte târziu dezamorsarea bombei pe care o prevedeam: cere concediu prenatal și divorțează de soțul său, pentru că aștepta un copil, dar nu al acestuia. Este momentul nu numai al decăderii personale depline, al rușinii înimaginabile, dar și al distrugerii unui mit. Într-un cadru dominat de foste „angajate” la Crucea de Piatră, petrecerea unui astfel de infam eveniment – pentru acea perioadă – nu putea trece neobservată. Apoi, tocmai de la ea - care se particulariza atât de semnificativ, deosebindu-se de restul lumii, încăpățânându-se să-și păstreze un aer occidental - nu era de așteptat un asemenea șoc social. Nu știm exact dacă plecarea ei definitivă din acest loc era un răspuns la umilința pe care ar fi resimțit-o întorcându-se acolo unde fusese cu adevărat o mare doamnă sau dacă nu mai era primită de către cei mult mai „curați”, din societatea multilateral dezvoltată.

Dintr-o altă perspectivă privind lucrurile, se ignoră un lucru esențial. De fapt, fostul ei coleg, povestitorul, îl ignoră. Care a fost motivația ei personală pentru a se supune acestui supliciu cu consecințe incalculabile și devastatoare pentru o fostă figură imaculată?! Nu era vreo ingenuă, o novice, pentru că aflăm de la autor - care va interacționa pentru a doua oară cu ea - când îi va semna fișa de concediu prenatal, ca reprezentant al sindicatului -, și el surprins, că avea deja 37 de ani. Nici vreo nesocotită, pentru că se trăiau încă vremuri când femeile puteau alege oficial să renunțe la sarcinile nedorite. Cu atât mai puțin a nimănui, pentru că aflasem că era soția unui important demnitar și că ea însăși deținea o funcție care i-ar fi permis să se întrețină singură. Așadar, ce mai rămăsese? De ce a riscat să-și provoace singură o iremediabilă și de neoprit prăbușire?

Sunt numai două răspunsuri posibile, ambele mai puternice decât orice altceva, proprii numai unei femei – așadar de aceea neintuite de bărbatul Alexandru George – și care mai au o semnificație adâncă, aceea că nu oricine le poate poseda, ci numai cei înzestrați aparte, cu un înalt grad de conștiință și de iubire de sine și de adevărata viață. Dragostea și copilul. Dragostea pentru cel ce avea să devină tatăl copilului ei - un fost magistrat nonconformist, neagreat de regim, pe scurt, fără căpătâi -, în numele căreia numai spiritele înalte sunt gata să sacrifice tot și copilul, rodul iubirii, dar poate și foarte dorit la vârsta ei, un copil care poate nu fusese acceptat teoretic de fostul soț – nerezultând un altul în timpul căsătoriei -, sau pentru care nu existaseră toate condițiile naturale îndeplinite pentru asigurarea venirii sale pe lume. Dacă ar fi fost un simplu subiect de roman, intriga s-ar fi putut complica cu o fugă în străinătate – pentru că și magistratul rămăsese ancorat în interbelic -, cu o luptă cu reprezentanții noului regim, pentru reabilitarea sa socială sau chiar cu un amor neplanificat cu fostul observator de la grupa sindicală (autorul). Numai că viața are regulile ei nescrise, destinul plătește când te aștepți mai puțin și uneori, ca să parafrazăm o zicere contemporană, realitatea bate romanul. După nașterea unui băiat, care îi va fi istovit trupul, s-a îmbolnăvit, a rămas mult timp prin spitale, cu diagnostice complementare unei decalcifieri osoase, care s-au dovedit a fi un cancer generalizat ce i-a provocat un sfârșit nemeritat, „în chinuri groaznice.”<sup>8</sup> Dacă am fi continuat în spiritul unui subiect de roman, cu otrava poststalinistă a acelor timpuri, am fi inventat o răzbunare absurdă a fostului soț – care sigur a trebuit să plătească în fața autorităților pentru onoarea pătată a familiei -, o iradiere proprie timpului, evident secretă, așa cum au fost atâtea deconspirate pentru capete mult mai mari, de către istoricii contemporani. Reacția naratorului-coleg: nesfârșită părere de rău, imputarea faptului că nu a vizitat-o niciodată la spital, deși ar fi avut ocazia – rușinea funcționa la cel mai înalt grad – și negăsirea unei explicații logice pentru hazardul vieții și al efemerității ei. Într-o ironică, dar suficientă compensație, a avut a descoperi cu aproximativă stupefacție, că femeia fantasticului său vis real fusese înmormântată

<sup>8</sup> Idem, p. 229.

imediat lângă locul de veci al familiei sale. Altfel spus, avea să știe că vor fi cel puțin vecini în veșnicie.

Finalul schiței-mărturii mai aduce două elemente interesante: fantastica reacție a lui Radu Petrescu, cel care, ascultând istorisirea, a ținut să descopere casa în care a locuit femeia-personaj și să-l cunoască pe „ignorantul supraviețuitor” (care era în bune relații cu tatăl său, chiar dacă acesta, din nefericire, nu se căsătorise cu cea căreia îi provocase, practic, sfârșitul) și o poveste reală din Evul Mediu, de un grotesc nedefinit, de la curtea unui rege portughez, Alfonso al III-lea, a cărei unică semnificație nu poate fi decât aceea că în numele dragostei mari ești capabil de orice. Probabil, o reinterpretare a vieții tragice a fostei colege de birou a autorului. Nu în ultimul rând, ne mai propune o reflecție amară, pe care numai Alexandru George putea să o aibă, în momente de sinceră tristețe și de interpretare a legilor nescrise ale vieții, pe care o redăm integral: „Moartea e simplă, asemeni oricărui miracol, și poate de aceea nu trebuie să o tulburăm nici măcar cu gesturi sublime, decât în măsura în care vrem să o socotim un capitol al vieții. La aceasta putem visa, dar visele nu sunt niciodată programabile; marea lor libertate ne ajută ca, în cuprinsul lor, să ne aflăm în cele mai ciudate situații, în cele mai neașteptate tovărășii.”<sup>9</sup>

## BIBLIOGRAPHY

George, Alexandru, *Semne și repere*, Editura Cartea Românească, București, 1971.

George, Alexandru, *Simple întâmplări cu sensul la urmă*, Editura Muzeului, București, 2004.

George, Alexandru, *Simple întâmplări în gând și spații*, Editura Cartea Românească, București, 1982

Boldea, Iulian, *În jurul lui Alexandru George*, Vatra, nr. 11/nov. 2009, p. 79-80.

Buciu, Marian Victor, *(De)limitări ale scrisului lui Alexandru George*, România literară, nr. 32/ 9 aug. 2013, p. 4.

Cărtărescu, Mircea – *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.

Cioculescu, Barbu, *Un luptător – Alexandru George*, Litere, anul XIII, nr. 9-10 (150-151), sept.-oct. 2012.

---

<sup>9</sup> Idem , p. 232

## LE CINEMA CONTEMPORAIN – LA « SCENE » MODERNE DES PERSONNAGES CLASSIQUES DE JEAN-BAPTISTE POQUELIN (DIT MOLIERE)

Ana-Elena Costandache

Assist., PhD., „Dunărea de Jos” University of Galați

*Abstract: Numerous characters, different characters, beings become myths through the time – is all that includes the dramatic system of Molière. The classical comedies still attract the attention of the general public (reader or spectator), as the classical characters of Molière figures a leading role in the economics of the plays.*

*In the present study we propose a fine analysis of the dramatic universe of the classical dramatist, focusing on the character of Dom Juan – protagonist of a few theatres plays that is the subject of the cinemas of the 21<sup>st</sup> century, apart from « Dom Juan » (2015) and the film that bears the name of the classical author, « Molière » (2007).*

*Keywords: myth, cinema, character(s), classical comedy(s), Molière.*

Le grand représentant de la comédie classique, Jean Baptiste Poquelin (dit Molière) a su faire de ses œuvres une critique savoureuse de la société française du XVII<sup>e</sup> siècle. Tout en respectant la formule « divertir et plaire », les grandes représentations des pièces moliéresques restent uniques par l'originalité des personnages proches des types et archétypes.

Le monde contemporain aime de plus en plus le cinéma et c'est pour cela qu'on apprécie les mises à l'écran des divers spectacles, dans une manière moderne. En analysant le théâtre classique de Molière et le film moderne où Molière joue sa propre vie (mis à l'écran en 2007), on devient conscient de la profondeur et de la complexité de création artistique de l'auteur. Si les pièces classiques proposent ordre, unité, harmonie, équilibre au niveau de la structure, les représentations modernes proposent débats, réconciliation et évolution de l'âme et de la société.

Personnage littéraire d'une extrême complexité, dont les hypostases varient d'un auteur à l'autre (Molière et Villiers en France, Michel de Ghelderode en Belgique, Tirso de Molina en Espagne, *El Burlador de Sevilla y Coviado de piedra*, Cicognini en Italie), Dom Juan provoque l'admiration et le mépris à la fois. En tant que personnage controversé, le protagoniste donne naissance à une fascination continue d'un siècle à l'autre, en revenant, chaque fois, sous de nouvelles formes et de nouvelles nuances de son caractère. C'est un personnage qui change progressivement de personnalité et qui devient, peu à peu, un symbole de séduction et d'inspiration pour chaque homme qui a l'esprit aventureux. C'est pour cela qu'il est devenu un vrai mythe, repris par les plus grands écrivains de tous les temps. Il a attiré l'attention des critiques (dé)passés, aussi bien que des contemporains.

Bien des signes attestent à présent la qualité et l'importance de la pièce *Dom Juan* de Molière. Depuis son interprétation dans le théâtre français au milieu du XX<sup>ème</sup> siècle, la pièce est constamment portée à la scène et à l'écran. Le nom propre, Dom Juan ou Don Juan, est devenu, dans l'orthographe moderne, un nom commun, de tous les jours. Pour désigner la séduction et le

désir insatiable, on parle aujourd'hui d'une attitude de « don juan », de « donjuanisme ». Et c'est ainsi qu'on a fait connaissance avec ce personnage légendaire, qui dépasse toutes les frontières afin de conquérir les femmes. D'ailleurs, c'est lui qui tient à se définir comme un conquérant : « Et il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet la gloire l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits »<sup>1</sup>.

Le mythe de Dom Juan, qui couvre une longue période de temps (quatre cents ans environ), est exploité au maximum dans le film « Dom Juan », mis sur l'écran en 2015 et dont le réalisateur est Vincent Macaigne. Avec des protagonistes qui interprètent de manière magistrale leurs rôles – Loïc Corbery (Dom Juan), Alain Lenglet (le père, Dom Louis), Julie Sicard (Charlotte), Serge Bagdassarian (Sganarelle), Suliane Brahim (Elvire), Gilles David (le Mendiant), Clément Hervieu-Léger (le frère d'Elvire, Dom Carlos) – la production Arte France ajoute les coproductions de la Comédie-Française, Iconoclast, Euromédia France et Maïa Cinéma. Evidemment, le personnage devenu mythe a été façonné et remodelé au gré du cinéaste, ce qui offre au (télé)spectateur la possibilité d'observer les multiples facettes, masques et hypostases, la façon dont son caractère et sa personnalité sont devenus de plus en plus réels et l'évolution du séducteur à travers plusieurs étapes de sa vie.

Dès les premières scènes, on découvre des images bizarres : deux hommes, Dom Juan et Sganarelle, traînent un cadavre qu'ils enterrent. Le fond musical est assuré par une musique rock n'roll. Une coupure est mise entre cette première scène et la suivante, où le spectateur pourrait être choqué : toujours libertin, Dom Juan n'a aucune honte d'assister à une scène de sexe.

Peu à peu, il devient un personnage confiant, un séducteur absolu, qui connaît son rôle dans la vie, qui dissimule toujours et trompe tout le monde afin d'atteindre son but. Sans scrupules, il se montre impertinent envers son père et se déclare fier de son athéisme en s'élevant, de la sorte, au niveau des attentes de son nom, jusqu'aux hypostases actuelles. Il conquiert Elvire, mais il la trompe vite. Évidemment, sa fin est tragique : Sganarelle l'empoisonne en lui faisant une injection et Dom Juan meurt sur les marches de l'Opéra Garnier, alors que Sganarelle est tué au volant de sa voiture par un frère d'Elvire.

Mise à l'écran de manière moderne, voire extravagante, la pièce garde la lignée du personnage mythique bien connu dans le monde. C'est pour cela qu'on voudrait lier, sans aucun doute, cette production filmique à la biographie romancée réalisée par Laurent Tirard et sortie en France en 2007, qui porte le nom du grand dramaturge classique, « Molière ». C'est une production Christal Films Fidélité en association avec Virtual Films et Wild Bunch, en coproduction avec France 3 Cinéma et France 2 Cinéma et la participation de Canal+.

Le film est en tout magnifique dès son début jusqu'à sa fin, en dévoilant non pas une pièce classique, mais tout « le roman » de la vie de Molière. Avec une distribution fabuleuse, les personnages principaux sont interprétés par Romain Duris (Molière), Fabrice Luchini (M. Jourdain), Laura Morante (Elmire), Edouard Baer (Dorante), Ludivine Sagnier (Célimène).

Le sujet du film est apparemment simple : après des farces jouées partout en province, Molière s'est rendu célèbre avec sa troupe de l'Illustre-Théâtre. En revenant à Paris en 1658, après treize ans d'absence, le film propose au début une analepse ou un long flash-back mélangé dans une histoire principale, une tragi-comédie de Molière intégrée dans l'histoire de sa vie privée. Donc, treize ans plus tôt, on le découvre un jeune comédien. Ayant déjà une notoriété, le frère du

<sup>1</sup> Molière. *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. Paris : Éditions Larousse Petits Classiques, 2006. Imprimé, p. 31.

roi lui confie le théâtre pour jouer des comédies. Mais le rôle de clown du roi n'est pas le meilleur pour lui et il s'en va parler au roi.

Les images que le film propose sont magnifiques : on reconnaît le Palais de Versailles et ses jardins, où le roi passe ses loisirs en attendant que Molière lui propose « des farces, de petites drôleries, des farces désopilantes ou des comédies romanesques à l'espagnole ». Avec un sourire amer, Molière assure le roi qu'il prépare « une surprise : une comédie ».

Son orgueil dépasse son talent de comédien et il ne renonce pas à l'idée d'écrire des tragédies selon le modèle de Pierre Corneille. Mais le grand public le rejette et surtout Madeleine, sa maîtresse, qui fait des efforts pour le convaincre qu'il est mauvais en tragédies. Lorsqu'il arrive à comprendre qu'il n'était pas fait pour les tragédies (la réplique « – Au diable Corneille ! » en est la preuve), il se propose de devenir célèbre, de sorte que le public spectateur veuille qu'on lui parle « dans la langue de Molière ».

Devant un public restreint, pauvre, ordinaire, Molière joue ses tragédies sans succès. Les créances et les créanciers ne lui accordent aucun délai ; il est arrêté et emprisonné pour une dette de 142 de livres. Son père refuse de l'aider, mais la fortune lui sourit : très vite, il est fait libérer par le notaire (Bonnefoy) d'un marchand très riche, Monsieur Jourdain. Bien rassuré que Molière est un acteur de grand talent, il lui propose de signer un contrat en vue de lui enseigner l'art du théâtre, afin de bien jouer « une petite pièce, en un acte » dans le salon d'une jeune veuve raffinée, Célimène. Inspiré par ses grâces, Jourdain espère qu'il la séduira. Mais tout doit être fait sans attirer les soupçons de Madame Jourdain (Elmire), son épouse. Molière apparaît devant elle sous le nom de Tartuffe, déguisé donc en faux dévot. Évidemment, à travers le déroulement du film, on reconnaît beaucoup de personnages moliéresques : Monsieur Jourdain, Elmire, Dorante, Tartuffe, Célimène, Henriette, Valère, le maître à danser, le professeur de peinture.

Sage et intelligente, Madame Jourdain a des soupçons en ce qui concerne la présence d'un homme d'église dans sa maison, en affirmant qu'elle sait s'occuper, elle-même, de l'éducation de sa petite fille, Louison. Pourtant, Monsieur Jourdain impose sa volonté « dans sa propre maison » et « Monsieur Tartuffe » s'installe dans sa chambre.

Molière vit l'aventure de sa propre vie et, de biais, l'aventure de ses personnages. En tant que dévot de l'église, il commence des leçons avec Louison, mais tout devient une farce parce que, selon qu'il affirme, « l'esprit n'est rien sans une âme bien tournée ». D'ailleurs, tous les personnages vivent un tourbillon d'intrigues. De la fenêtre de sa chambre, Tartuffe observe Henriette, la fille aînée de Monsieur Jourdain, dans le jardin, en petit amour avec Valère, qui lui envoie « un doux billet ». Leur amour est dévoilé et Monsieur Jourdain décide de la marier avec le fils de Dorante, qui entre en scène comme « une personne de qualité ». Il veut à tout prix parvenir dans la haute société et il reçoit de Monsieur Jourdain un diamant qu'il allait offrir, en cadeau, à Célimène. En revanche celle-ci lui permet de jouer, dans « son salon littéraire », la petite pièce préparée avec tant d'efforts.

Après des leçons d'art théâtral, on comprend que Monsieur Jourdain interprète sa petite pièce dans le salon de Célimène. Évidemment, le dialogue entre Zeus et Polyxène (les deux personnages de la pièce inventée) n'est pas réussi et l'échec conduit Monsieur Jourdain dans une taverne, extrêmement fâché, en faisant des reproches acides à Dorante.

Après avoir découvert le texte d'une pièce de Molière, écrite sur un bout de papier jeté par terre dans sa maison, Madame Jourdain décide d'offrir une récompense en argent à l'auteur anonyme. La scène des miroirs est remarquable (0h50'31''–0h52'36''), car tous les deux personnages se trouvent devant le miroir de sa pièce, pour préparer le rendez-vous. Madame Jourdain et Molière donnent l'impression qu'ils se parlent par miroirs interposés de leurs chambres



différentes (l'une luxueuse, l'autre d'un aspect pauvre) et toute cette scène finit par un baiser. Mais en réalité, le rendez-vous s'avère être un échec.

Pendant son séjour dans la maison de Monsieur Jourdain, Molière n'oublie pas d'écrire à sa maîtresse, Madeleine. Mais, comme les règles de l'amour ne sont pas toujours respectées, une histoire d'amour naît entre lui et Madame Jourdain. Après quelques péripéties, que le cinéaste Laurent Tirard a su mettre en valeur de manière remarquable, l'action des personnages moliéresques finit par le mariage heureux d'Henriette et de Valère et par le départ du personnage Tartuffe, qui a accompli les tâches assumées par le contrat conclut au début du film.

Revenu à Paris, Molière décide d'écrire des comédies et de faire son métier. Avec sa troupe d'acteurs, il se propose de voyager, « de parcourir le pays, de jouer dans chaque ville, dans chaque village, dans chaque hameau ».

La fin du film est tragique : Molière est appelé par l'une des filles d'Elmire (Madame Jourdain). On découvre, dans la pièce d'une maison, une femme atteinte de phtisie, qui vit ses dernières heures. La scène est émouvante : Molière reconnaît Elmire à qui il demande pardon. En revanche, Elmire le remercie d'avoir sauvé sa fille d'un mauvais mariage, d'avoir ouvert les yeux de son mari et de lui avoir permis de voir grandir ses petits-enfants. Le dernier conseil qu'elle lui donne est d'inventer la comédie – un genre qui exploite le malheur humain, mais qui « a des vertus comiques qu'il ne faut pas sous-estimer. [...] »

– Ce genre de comédie n'existe-pas ! (dit Molière)

– Eh bien, inventez-le ! » (fini Elmire).

Ainsi s'achève un film qui exploite au maximum la vie, privée et professionnelle, du grand auteur classique. La pellicule « Molière » retrace, d'une manière originale, le parcours sinueux du jeune acteur-écrivain de l'époque classique. Les scènes mêlent les intrigues des différentes pièces, très célèbres, et le spectateur retrouve avec joie des références à : *Tartuffe*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *L'Avare*, *L'École des femmes*, *Le Misanthrope*, *Dom Juan ou le festin de Pierre*, *La jalousie du Barbouillé*, *Les fourberies de Scapin*, *Les Précieuses ridicules*. C'est pour cela qu'on se propose de faire un petit bilan des répliques des personnages qui envisagent différents types moliéresques.

Titre de la pièce de théâtre de Molière	Répliques et expressions célèbres des personnages moliéresques identifiées dans le film « Molière »
<i>Le Bourgeois gentilhomme</i>	<p>« MONSIEUR JOURDAIN : – Je voudrais donc lui mettre dans un billet: <i>Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour</i>; mais je voudrais que cela fût mis d'une manière galante; que cela fût tourné gentiment.</p> <p>MAÎTRE DE PHILOSOPHIE (MOLIÈRE) : – On les peut mettre premièrement comme vous avez dit: <i>Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour</i>. Ou bien: <i>D'amour mourir me font, belle Marquise, vos beaux yeux</i>. Ou bien: <i>Vos yeux beaux d'amour me font, belle Marquise, mourir</i>. Ou bien: <i>Mourir vos beaux yeux, belle Marquise, d'amour me font</i>. Ou bien: <i>Me font vos yeux beaux mourir, belle Marquise, d'amour</i>. »</p>

« MONSIEUR JOURDAIN : – Somme totale, quinze mille huit cents livres.

DORANTE : – Somme totale est juste; quinze mille huit cents livres. Mettez encore deux cents pistoles que vous m'allez donner, cela fera justement dix-huit mille francs, que je vous payerai au premier jour. »

« DORANTE : – Mademoiselle votre fille, où est-elle, que je ne la vois point?

MADAME JOURDAIN : – Mademoiselle ma fille est bien où elle est.

DORANTE : – Comment se porte-t-elle?

MADAME JOURDAIN : – Elle se porte sur ses deux jambes. »

« MONSIEUR JOURDAIN : – Laquais.

PREMIER LAQUAIS : – Monsieur.

MONSIEUR JOURDAIN : – L'autre laquais.

SECOND LAQUAIS : – Monsieur. »

« MONSIEUR JOURDAIN : – Tirons-nous un peu plus loin, pour cause.

DORANTE : – Il y a huit jours que je ne vous ai vu, et je ne vous ai point mandé de nouvelles du diamant que vous me mîtes entre les mains pour lui en faire présent de votre part; mais c'est que j'ai eu toutes les peines du monde à vaincre son scrupule, et ce n'est que d'aujourd'hui qu'elle s'est résolue à l'accepter.

MONSIEUR JOURDAIN : – Comment l'a-t-elle trouvé?

DORANTE : – Merveilleux; et je me trompe fort, ou la beauté de ce diamant fera pour vous sur son esprit un effet admirable. »

« MONSIEUR JOURDAIN : – Ah que voilà de belles mains!

DORIMÈNE : – Les mains sont médiocres, Monsieur Jourdain; mais vous voulez parler du diamant qui est fort beau.

MONSIEUR JOURDAIN : – Moi, Madame! Dieu me garde d'en vouloir parler; ce ne serait pas agir en galant homme, et le diamant est fort peu de chose. »

	<p>« MONSIEUR JOURDAIN : – Voilà bien les sentiments d'un petit esprit, de vouloir demeurer toujours dans la bassesse. Ne me répliquez pas davantage, ma fille sera marquise en dépit de tout le monde; et si vous me mettez en colère, je la ferai duchesse. »</p> <p>« DORANTE : – Vous avez pris là le meilleur biais pour toucher son cœur. Les femmes aiment surtout les dépenses que l'on fait pour elles [...] et ce petit cadeau parle en faveur de votre amour que toutes les paroles que vous auriez pu lui dire vous-mêmes. »</p>
<i>Le Misanthrope</i>	<p>« CÉLIMÈNE: – C'est, de la tête aux pieds, un homme tout mystère, / Qui vous jette, en passant, un coup d'œil égaré, / Et, sans aucune affaire, est toujours affairé. [...] Sans cesse il a, tout bas, pour rompre l'entretien / Un secret à vous dire et ce secret n'est rien; / De la moindre vétille, il fait une merveille, / Et, jusques au bonjour, il dit tout à l'oreille. »</p> <p>« CÉLIMÈNE: – Que de son cuisinier, il s'est fait un mérite, Et que c'est à sa table, à qui l'on rend visite. »</p> <p>« – Mais, de tout l'univers, vous devenez jaloux. C'est que tout l'univers est bien reçu de vous. »</p> <p>« – Mais, moi, que vous blâmez de trop de jalousie, – Qu'ai-je de plus qu'eux tous, Madame, je vous prie ? – Le bonheur de savoir que vous êtes aimé. »</p>
<i>Tartuffe</i>	<p>« TARTUFFE (à DORINE) : – Couvrez ce sein, que je ne saurais voir. »</p>

	« TARTUFFE : – Pour être dévot, je n'en suis pas moins homme. »
<i>L'Avare</i>	<p>« ELISE : – Avec votre permission, mon père, je ne l'épouserai point.</p> <p>HARPAGON : – Avec votre permission, vous l'épouserez dès ce soir.</p> <p>ELISE : – Dès ce soir ?</p> <p>HARPAGON : – Dès ce soir.</p> <p>ELISE : – Cela ne sera pas, mon père.</p> <p>HARPAGON : – Cela sera, ma fille.</p> <p>ELISE : – Non.</p> <p>HARPAGON : – Si.</p> <p>ELISE : – Non vous dis-je.</p> <p>HARPAGON : – Si vous dis-je.</p> <p>ELISE : – C'est une chose où vous ne me réduirez point.</p> <p>HARPAGON : – C'est une chose où je te réduirai.</p> <p>ELISE : – Je me tuerai plutôt que d'épouser un tel mari.</p> <p>HARPAGON : – Tu ne te tueras point et tu l'épuseras. »</p>
<i>La jalousie du Barbouillé</i>	« LE BARBOUILLÉ : – Ma foi, sans aller chez le notaire, voilà le certificat de mon cocuage. Ha! ha! Madame la carogne, je vous trouve avec un homme, après toutes les défenses que je vous ai faites, et vous me voulez envoyer de Gemini en Capricorne! »
<i>L'école des femmes</i>	<p>« – Quelle nouvelle ?</p> <p>– Le petit chat est mort. »</p>
<i>Les fourberies de Scapin</i>	« – Que diable allait-elle faire dans cette galère? »
<i>Les Précieuses ridicules</i>	<p>« MASCARILLE : – Oh, oh, je n'y prenais pas garde, /</p> <p>Tandis que sans songer à mal, je vous regarde, /</p> <p>Votre œil en tapinois me dérobe mon cœur, /</p> <p>Au voleur, au voleur, au voleur, au voleur. »</p>

En analysant en détail la production cinématographique « Molière », on remarque le fait que le scénario contient bien des répliques des personnages que la littérature française a gardées comme citations célèbres. Et les exemples que nous avons donnés en sont révélateurs.

Pour conclure, on pourrait affirmer que, si le théâtre classique établit très bien les unités de temps, de lieu, d'action, le film moderne (qu'il s'agit de « Dom Juan » ou de « Molière ») propose des polémiques et des agitations d'une âme et d'une société. Mais tous les deux films sont construits autour de la figure de Jean-Baptiste Poquelin. Si, dans la pièce classique, le personnage Dom Juan n'a aucun remord de séduire et de quitter les femmes, dans le film il évolue vers un personnage bien ancré dans les temps modernes.

En observant la psychologie des personnages de Molière, on pourrait affirmer que la devise classique « instruire et plaire » est devenue et restera moderne. Le dramaturge a su faire la preuve d'une extrême cohérence de son imagination matérielle et artistique, en laissant « une trace » à l'esprit du spectateur par des répliques de ses personnages. Et c'est la même chose avec les films. Les deux réalisateurs, Vincent Macaigne et Laurent Tirard ont eu le courage d'adapter la couleur classique aux temps modernes tout en respectant les coordonnées des pièces classiques et la vie de l'auteur.

### BIBLIOGRAPHY

- Caillois, Roger. *Le Mythes et l'Homme*. Paris : Gallimard, 1938, rééd. Folio.
- Castex, Pierre-Georges. *Introduction aux « Contes » de Nodier*. Paris : Éditions Garnier, 1961, Imprimé.
- Eliade, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Éditions Gallimard, 1963. Imprimé.
- Molière. *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. Paris : Éditions Larousse Petits Classiques, 2006. Imprimé.
- Molière. *L'École des femmes*. Milan : Éditions La Spiga Languages, 2004. Imprimé.
- Molière. *Le Tartuffe*. Paris : Éditions Larousse Petits Classiques, 2006. Imprimé.

### Productions cinématographiques

- Macaigne, Vincent, « Dom Juan », production Arte France, coproductions de la Comédie-Française, Iconoclast, Euromédia France et Maïa Cinéma, 2015.
- Tirard, Laurent, « Molière », production Christal Films Fidélité, en association avec Virtual Films et Wild Bunch, en coproduction avec France 3 Cinéma, France 2 Cinéma et la participation de Canal+, 2007.



## LA COMEDIE FRANÇAISE AU XVII<sup>E</sup> SIECLE

Bianca Ileana Nedeea Geman

Assist., PhD., Tehnical University of Bucharest

*Abstract: Theatre in 17<sup>th</sup> century France was defined by rules. Rules of society, rules of structure, rules of language, character behaviour and story. It seems odd that in a period of such growth and change, there was also a lot of control placed on creativity. France was not as culturally advanced as other European countries at the beginning of the century because of civil war. Early century influences came from Italy. Italian commedia companies were popular and often toured – Molière himself is heavily influenced by commedia dell'arte.*

*Keywords: comedy, role, piece, protagonist, theater*

Le XVII<sup>e</sup> siècle est incontestablement une des grandes périodes théâtrales en France. Ce genre en plus d'être une représentation comique, un événement artistique et littéraire est un prolongement de ceux de la cour ou des salons; c'est un véritable rite social. Aucun genre ne dépend davantage de la réalité sociale contemporaine.

Les troupes itinérantes se multiplient, tandis que, progressivement, s'ouvrent des salles permanentes à Paris et que les particuliers fortunés prennent l'habitude de donner des représentations privées sur leur propre scène. Dans ces conditions, on assiste à l'éclosion de nombreux auteurs dramatiques qui trouvent facilement des protecteurs ou se mettent au service des compagnies d'acteurs, dont ils reçoivent rétribution en échange de leur production; aussi les pièces représentées et publiées se multiplient-elles.

À cette époque, l'ambition de ceux qui écrivent une comédie est d'abord de faire une pièce de théâtre, c'est-à-dire une œuvre d'art, construite, la comédie classique étant toujours, au départ, une comédie d'intrigue. En même temps ils cherchent à faire un divertissement, qui séduise par le charme d'une aventure plaisamment présentée et par la vie de ses personnages.

La comédie avant Molière est illustrée par des auteurs comme Du Ryer, Mairet, Rotrou, Scudéry, Quinault, Montfleury, mais il va de soi que la première moitié du siècle est marquée par les comédies de Corneille. En écrivant sa première pièce, *Mélite*, Corneille s'est toujours vanté d'avoir remis en honneur la comédie. En imaginant des personnages contemporains, de condition moyenne, mêlés à des intrigues d'amour et de mariage, le genre que Corneille inaugure, répond aux plus anciennes définitions de la comédie.

Les huit comédies de Corneille ont en commun de rejeter les outrances et les schématismes de la farce ou de la «commedia dell'arte», mais elles se rattachent très étroitement au genre pastoral. Par ailleurs, *Mélite*, *La Veuve*, *La Galerie du palais*, *La Suivante* et *La Place royale* reprennent le schéma des amours contrariés et décalés de la pastorale. Dans toutes ces pièces le comique de langage est presque totalement absent et la véritable dimension du comique est assurée par les situations, par le caractère imaginaire de l'obstacle, facilement franchissable, puisqu'il relève du caprice féminin, par le dénouement heureux issu de l'union du couple (Voltz 1964: 56).

La comédie de mœurs n'est pas, en dehors de Corneille, totalement ignorée. Corneille semble avoir donné l'idée de sa pièce à Du Ryer lorsque celui-ci écrit *Les Vendanges de Suresnes* (1633). C'est, comme *Mélite*, une pastorale transposée dans l'époque contemporaine. Une pièce délibérément gaillarde, dans le goût des contes italiens, sont les *Galanteries du duc d'Ossone* de Mairet. Son ton amoral et le comique certain du dialogue entre les personnages en font une pièce presque unique en son temps.

C'est encore Corneille qui a donné, dans le genre de la comédie romanesque, l'œuvre la plus heureuse et la plus étonnante avec *L'Illusion comique* (1635). Il y introduit tous les thèmes traditionnels de la comédie italienne et de la tragi-comédie romanesque auxquels, avec beaucoup de verve et d'invention verbale, il donne un relief et une vie uniques dans le répertoire de l'époque. Il vise à faire naître chez le spectateur, par la succession d'épisodes de ton différent, toute une gamme de réactions diverses, qui vont du rire le plus franc à l'émotion et à la peur; il vise surtout à faire naître le plaisir théâtral d'une surprise sans cesse renouvelée, dû au développement fantaisiste de l'action, et capable de maintenir l'esprit en éveil comme devant un jeu séduisant.

Le maintien de la tradition latine et italienne est le mérite principal de Rotrou. Il s'illustre par de nombreuses adaptations de Plaute, qu'il considérait le «génie de la comédie». Il écrivit aussi quelques comédies originales imitées des auteurs italiens du XVI<sup>e</sup> siècle, dont la plus intéressante reste *La Sœur* (1647).

Une place à part dans l'histoire de la comédie à l'espagnole, est occupée par Scarron, le grand spécialiste du burlesque, réaction contre l'idéalisme un peu extravagant, que représentaient les pastorales et les romans. *Jodelet ou le maître valet*, où le double déguisement du maître en valet et du valet en maître, produit une série de quiproquos, c'est sa première pièce. Dans le théâtre espagnol, Scarron découvre un autre genre de comique: la peinture d'un personnage grotesque. Tel est *Dom Japhet d'Arménie*, ancien fou de Charles-Quint qui devient fou réellement et se fait berner dans toutes sortes d'aventures bouffonnes. À travers son personnage, Scarron vise la satire ou la parodie des mœurs et du langage d'une certaine galanterie affectée.

Italienne ou espagnole, de Rotrou ou de Scarron, la comédie d'intrigue qui triomphe en 1650 à Paris, définit ce qu'on appelle bientôt la grande comédie.

Thomas Corneille va prolonger la vogue de la comédie espagnole et romanesque avec *Le Baron d'Albikrak* (1667) ou *L'Inconnu* (1675).

Montfleury, proche de la farce par l'inspiration, va donner pendant dix ans une quinzaine de comédies où se déploie un sens réel des situations et du mouvement. Il aime les situations «équivoques», les travestis, les mots à double entente. *Le Mari sans femme* (1663) et *La Femme juge et partie* (1669) sont les plus intéressantes de ses pièces.

Si Molière a d'illustres devanciers, il a également un grand contemporain dans la personne de Racine qui dans son unique comédie, *Les Plaideurs*, inspirée du monde de la chicane, confirme ce qu'il annonce dans la préface: «le but de la comédie est de faire rire».

Qu'il s'agisse de Scarron ou de Corneille et de Racine, en tant qu'auteurs de comédies, la conclusion qui s'en dégage, c'est que la règle commune et fondamentale est celle de plaire, le même impératif stimulera Molière le long de toute sa création.

Molière, pseudonyme de Jean-Baptiste Poquelin, est l'un de grands mythes nationaux français. Aux yeux du monde entier, il donne un visage à la fois souriant et grave à ce qu'il est convenu d'appeler «l'esprit français». Analyser ce mythe, signifie retrouver les raisons objectives de sa genèse: une carrière entièrement vouée au théâtre par le triple lien de la représentation, de la direction de troupe et de la création littéraire; une œuvre qui non seulement constitue l'acte de naissance de la «grande comédie», mais se hausse jusqu'à contester la norme sur laquelle celle-ci

se fonde pour déboucher sur une forme inédite du spectacle total; l'invention enfin d'un langage dramatique qui, plus que jamais renouvelle aujourd'hui la preuve de son efficacité.

Molière a dû sa carrière à un certain nombre de rencontres. La première est celle des comédiens avec lesquels il part en province, les Bejart, que bientôt il dirige et pour lesquels il se met à composer. Sa triple fonction d'auteur-acteur-directeur, unique dans l'histoire de la comédie, lui permet d'écrire en pleine connaissance des exigences du théâtre.

La seconde rencontre, la plus déterminante peut-être pour l'œuvre de Molière, est celle des Italiens de la troupe du Roi. Molière, en effet, pendant toute sa carrière parisienne, partage la salle où il joue avec une troupe d'acteurs italiens qui, installés à Paris, donnent des spectacles de «*commedia dell'arte*». Il semble bien que leur style de jeu, et notamment celui de leur chef, Scaramouche, ait fortement influencé celui de Molière.

Enfin, il ne faut pas oublier la protection de Louis XIV<sup>e</sup>, qui permit à Molière de s'exprimer avec une suffisante liberté.

Ainsi Molière se trouve au centre d'une série de convergences, et notamment à la rencontre des influences françaises (conception d'un théâtre littéraire et régulier) et italiennes (jeu stylisé, conception des personnages comme types). Mais ce qui éclate le plus, c'est son originalité: «Molière refuse la tradition du divertissement comique et ses ambitions font de son œuvre une œuvre révolutionnaire» (Voltz 1964: 66).

D'abord contre les exigences intellectuelles de la grande comédie conçue comme une pièce bien faite, l'œuvre de Molière marque un retour aux procédés de la farce, c'est-à-dire à toute une série d'effets stylisés (symétries, répétitions, grossissement comique, mécanisation) d'une force comique éprouvée.

Contre les formes romanesques de la comédie d'intrigue, l'œuvre de Molière s'appuie sur un recours à la satire directe des mœurs contemporaines.

Contre la conception de la comédie comme un divertissement, Molière introduit la pratique d'un théâtre engagé sur le plan de la morale et de la religion.

Par toutes ces ambitions, le désir de Molière était de faire de la comédie, un genre nettement défini. La comédie devient une forme d'art ayant un style propre, une matière originale. Son but, le rire, étant une arme aux mains d'un satirique engagé dans un combat moral.

Molière a commencé par écrire des farces. Il a su donner ses lettres de noblesse à un genre issu du Moyen Âge qui s'était progressivement dévalorisé, et qui était considéré par les théoriciens comme d'inspiration trop basse pour être retenu.

Se refusant à la finesse littéraire, l'écriture en est avant tout scénique et repose sur un ensemble de stéréotypes. Le thème est presque toujours le même, s'appuyant sur les difficultés du mariage et sur les conséquences de l'infidélité. Les personnages sont typés, ce qui donne naissance à un comique d'habillement, de comportement, de mimique. Enfin, l'expression elle-même est source de rire: il vient des jeux de mots, des onomatopées.

Les deux premières pièces de Molière, *La Jalousie du Barbouillé* et *Le Médecin volant*, sont des farces dont le comique direct et franc cherche d'abord à provoquer le rire. Par exemple dans *La Jalousie du Barbouillé*, le personnage du Barbouillé, dès le début de la pièce révèle le thème convenu: «J'ai une femme qui me fait enrager: au lieu de me donner du soulagement et de faire les choses à mon souhait, elle me fait donner au diable vingt fois le jour; au lieu de se tenir à la maison, elle aime la promenade, la bonne chère, et fréquente je ne sais quelle sorte de gens» (Molière 1979: 6).

En même temps, Molière emprunte à la farce son style de jeu, celui-ci repose sur la notion du type, qu'un même acteur incarne d'une représentation à l'autre sous le même costume et le même nom.

Le Zanni, valet inventif et sans scrupules de la «Commedia dell'arte», donne naissance à Mascarille, personnage rencontré tour à tour, dans *L'Étourdi*, *Le Dépit amoureux* (1656) et les *Précieuses ridicules* (1659). Valet «fourbissime», habile en inventions, mène l'intrigue au rythme de son étourdissante vitalité. Le service de ses maîtres lui est prétexte à montrer ses multiples talents. Vaniteux, susceptible, mais plein d'humeur et d'entrain, c'est un personnage merveilleux de gaieté et de pittoresque. Dans *L'Étourdi*, il cherche à ravir une jeune esclave dont son maître est épris. Il se meut avec une admirable virtuosité dans l'imbroglio de l'intrigue. Interprété par Molière, le rôle de Mascarille eut un énorme succès à la première représentation.

Dans le *Dépit amoureux*, Mascarille, serviteur de Valère, se fait surtout remarquer par sa couardise bavarde, ses plaintes emphatiques, son servilisme impertinent.

Ainsi Molière par la structure de ses pièces comme par son jeu stylisé et la création d'un type continu, reprend l'héritage de la farce populaire. Pourtant, son imitation très consciente choisit toujours en fonction d'un critère constant: le naturel. La notion de naturel ne s'applique pas au jeu de l'acteur, mais à la vie du personnage. Avec une rigueur dans le choix des éléments de son jeu qui l'oppose à la facilité des Italiens, Molière bannit de son répertoire toute plaisanterie gratuite, tout lazzi qui provoquerait le rire arbitrairement. «Réalisme des modèles et stylisation caricaturale de peinture, tel est l'art de Molière» (Couprie 1995: 72).

Molière a excellé dans l'étude des caractères et des mœurs. Pour la construction de ses pièces, il s'est appuyé sur le schéma traditionnel de la comédie d'intrigue: la jeune première et le jeune premier aidés de serviteurs rusés se lancent dans la conquête du bonheur en s'opposant à la volonté de leurs parents et aux rivaux que ces derniers suscitent. Il a repris le procédé du personnage pittoresque, haut en couleur, support de la satire et porteur du rire.

C'est en exploitant ces éléments que Molière est conduit à décrire les caractères, à se pencher sur les mœurs. En utilisant la force dynamique de ces affrontements, il souligne l'égoïsme des comportements: le père enfermé dans ses inhibitions, aliéné par des manies qui s'appuient sur les conventions sociales, s'efforce d'imposer sa volonté: l'avarice d'Harpagon dans *L'Avare*, les prétentions nobiliaires de Monsieur Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme*, ou l'obsession de la médecine d'Argan dans *Le Malade imaginaire*.

À ces immoralités qui se développent à l'intérieur de la cellule familiale s'ajoute l'exercice d'activités professionnelles, enfermées dans un savoir artificiel de spécialistes. Ce n'est plus alors le mauvais usage de l'autorité parentale qui est dénoncé, mais la fausse science, la science d'apparence qui repose sur un habillement, sur un comportement, sur un langage: Oronte du *Misanthrope* est ridicule, parce qu'il s'enferme dans toute une convention poétique: les médecins du *Malade imaginaire* font sourire, parce qu'ils opposent à leurs patients le barrage du latin ou d'un jargon incompréhensible qui dissimule ainsi leur ignorance profonde.

Pour Molière, la scène est une tribune, la plus éclatante, celle qui peut donner le plus d'ampleur et de notoriété aux débats qu'on y porte, et le public y sanctionne par son rire la condamnation qu'on y propose. «Un des fondements de son art est que le spectacle exprime les goûts et les jugements d'un public» (Voltz 1964: 71).

Excellent connaisseur du théâtre, Molière est implicitement un excellent connaisseur du public. Il manifeste une très grande préoccupation pour les rapports qui doivent s'établir entre la scène et l'extérieur. Lorsqu'on parle du public du XVII<sup>e</sup> siècle, on envisage aussitôt le public de Versailles, car Molière bénéficiait de la protection et de l'appréciation de Louis XIV. C'était un

public restreint, mais non pas uniforme. À ce public s'ajoute de même le public parisien du théâtre du Palais-Royal, qui du point de vue social était plus divers que celui de Versailles ou de Fontainebleau. C'est à cette extension du goût d'un public diversifié que Molière voudra offrir l'univers varié de ses comédies. À la diversité socio-psychologique du public devra correspondre la diversité thématique et par la même, la diversité typologique de son théâtre. En partant de l'opposition courante à son époque, vices- vertus, Molière est obsédé par la dimension de la bêtise humaine et par la distance insensible qui existe entre celle-ci et la folie. De là, la riche galerie des imaginaires: malades, médecins, précieuses, savantes, poètes, cocus. La bêtise est présentée par Molière comme la source des défauts, tels l'avarice, la jalousie, la tyrannie, la folie des grandeurs. Annoncée par la première grande comédie, *Les Précieuses ridicules*, la bêtise humaine après avoir franchi l'étape Jourdain (*Le Bourgeois gentilhomme*) atteint le sommet dans *Le Malade imaginaire*, lorsque l'auteur fera dire à Argan: «Monsieur Purgan m'a dit de me promener le matin dans ma chambre, douze allées, et douze venues; mais j'ai oublié à lui demander si c'est en longue ou en large» (Molière 1979: 414).

Si la bêtise apparaît comme un défaut presque constant, Molière n'omet pas dans son œuvre les effets néfastes de l'hypocrisie et de l'imposture. On peut dire que le théâtre de Molière est une plaidoirie en faveur du bon sens.

L'art de Molière est un art moral, qui a pour but de corriger les hommes, selon la formule antique, et qui prend comme moyen la satire, comme arme le ridicule. Ce que Molière refuse, c'est une peinture abstraite et universelle.

La grande originalité de Molière est d'avoir créé la comédie politique. Dans quatre de ses pièces, *L'École des femmes* (1662), *Tartuffe* (1664), *Dom Juan* (1665) et *Le Misanthrope* (1666), une telle orientation apparaît très nettement. Molière y a poussé jusqu'au bout l'analyse des mœurs en posant avec vigueur les rapports de pouvoir qui existent dans la société du XVIII<sup>e</sup> siècle. Tandis que *L'École des femmes* démontre l'abus du pouvoir marital, en montrant ce qu'Arnolphe entend faire de celle qu'il considère comme sa future femme, Agnès, *Tartuffe* révèle les excès du pouvoir parental, en présentant Orgon dans sa volonté de faire épouser, malgré elle, sa fille par Tartuffe.

Avec *Tartuffe*, Molière allait déjà plus loin. À travers sa comédie, Molière vise le parti dévot, dont il entreprend de dénoncer les ambitions et les méthodes. Il y dessine un personnage central qui tente d'usurper le pouvoir parental en dénaturant, par l'hypocrisie, le pouvoir religieux. S'étant emparé de l'esprit du père Orgon, Tartuffe s'efforce de lui ravir sa fille, sa femme et ses biens. Il se révèle ainsi comme un criminel qui perturbe gravement une des cellules essentielles de la société. Dans *Dom Juan*, Molière reprend ce thème en mettant en scène un être qui, campé dans une attitude de refus, est révolté contre l'ensemble de l'organisation sociale. On découvre dans le héros de Molière le «grand seigneur corrompu», élégant sans doute et revêtu du charme de la jeunesse, mais égoïste, insensible, sceptique et blasé. Du courage, indiscutablement, mais aucune grandeur vraie. Aucune révolte en face du destin, mais la morale décadente d'une aristocratie déchue. Tel est Don Juan; Molière a substitué au mythe le portrait des mœurs de son temps. Sganarelle est un personnage à part, aussi important que son maître; valet naïf et sot, c'est un personnage comique et réaliste, expression de ce qu'il y a de sensé et de superstitieux à la fois dans le petit peuple. Parfaitement conscient de sa médiocrité, il se soucie essentiellement de son confort et de sa tranquillité. Serviteur de l'athéisme et du libertinage, il est épouvanté par l'impiété de son maître mais il se résigne. Le couple Don Juan-Sganarelle est une réincarnation de Tartuffe. «Cette pièce révèle une singulière hardiesse de mêler à des bouffonneries la critique des preuves de l'existence de Dieu, de faire défendre la religion par un imbécile. Par cela on a voulu démontrer les avantages de l'hypocrisie» (Couprie 1995: 74).



Dans *Le Misanthrope*, enfin, Alceste joue un rôle comparable, mais peut-être moins subversif, en contestant les conventions nécessaires à toute vie collective. À la différence de Don Juan, Alceste est fort sensible, ce qui l'achemine vers la souffrance perpétuelle, causée par un amour non partagé. Il a l'esprit contrariant. Il veut avoir raison contre tout le monde. C'est un homme chagrin, vite blessé, mal adapté au monde et à la vie de société, ses emportements le mettent dans des situations si fausses, qu'on éprouve de la sympathie pour lui, tout en se moquant de son comportement. Le comique du personnage naît davantage des situations où il se met que de son caractère même.

Ainsi, avec des nuances, mais de façon similaire, Tartuffe, Don Juan et Alceste apparaissent comme des marginaux qui, chacun à leur façon, combattent l'ordre établi. En fait, dans ces trois pièces majeures, Molière fait le constat de la situation idéologique de cette période du XVII<sup>e</sup> siècle: dans cette société normalisée, ceux qui s'inscrivent en marge sont fatalement éliminés ou ridiculisés. Les dénouements introduisent des sanctions quasiment pénales, la prison pour Tartuffe, la mort pour Don Juan, l'exil pour Alceste. C'est dans cette perspective que se comprend la morale que l'on prête traditionnellement à Molière: son refus de l'excès, sa recherche des solutions moyennes sont des conditions de survie sociale.

Molière ne s'est pas contenté de ce déjà large éventail comique. Il a été l'un des inventeurs du théâtre-ballet, qui reprend, mais en la modifiant, la tradition des spectacles de cour. Cette manière est importante dans l'œuvre de Molière, puisque des *Fâcheux* (1661) au *Malade imaginaire* (1673), elle est à la base de beaucoup de pièces qu'il a écrites. Ces compositions mêlent texte, musique, danse et chant.

En bénéficiant d'une mise en scène somptueuse, le théâtre-ballet devient le point de rencontre de tous les arts dramatiques dans une formule originale. Cette formule de spectacle plaisait au Roi, et pour les fêtes de la Cour, Molière travaillait souvent sur commande. Mais il ne faut imaginer pour autant qu'il travaillait à contre cœur. Molière, artiste et poète, Molière, sensible à la beauté, à l'élégance, au charme de la musique et du divertissement, a subi la séduction des fêtes et a donné à leur réalisation une part importante de son talent.

Molière a su élargir encore son inspiration. Il a pratiqué la comédie-pamphlet, avec *La Critique de l'Ecole des femmes* et *L'Impromptu de Versailles* où, sous le vernis comique, apparaît toute une réflexion sur le théâtre. C'est qu'il ne cherche pas seulement à amuser ou à distraire. Il a d'autres aspirations. Cette recherche du sérieux est manifeste dans un certain nombre de ses comédies, en particulier dans ses comédies politiques qui s'achèvent sur ses dénouements malheureux pour les personnages principaux. Elle se révèle, de façon significative, dans son désir de se lancer dans des genres considérés comme moins futiles que le genre comique. Il a enrichi sa palette dramaturgique en adoptant des tonalités plus sévères: il a abordé la pastorale avec *Mélicerte* et *La Pastorale comique*; il a cultivé le romanesque, avec la «comédie galante» *La Princesse d'Élide*; il s'est essayé à la tragi-comédie, avec *Don Garcie de Navarre* et même à la tragédie, avec *Psyché* qu'il écrivit en collaboration avec Pierre Corneille et Philippe Quinault.

D'une manière presque invariable, le schéma d'une comédie de Molière comporte trois éléments obligatoires: la présence d'un jeune couple, la présence d'un obstacle dans la personne du père ou du tuteur, la présence d'un dénouement heureux concrétisé dans le mariage des jeunes. Ce schéma suppose l'utilisation des groupes fixes de personnages selon les catégories requises, les jeunes, les vieux, les domestiques alliés des jeunes, les raisonneurs. Il résulte de cette distribution des personnages par groupes fixes, une double opposition: de générations et d'ordre social (maîtres/ domestiques).

Cependant, à l'intérieur de chaque groupe, on découvre toute une gamme de nuances dans les comportements. La Flèche, Scapin, Sganarelle occupent tous la même position sociale et leur présence dans la structure de la pièce est toujours absolument nécessaire, puisque le tandem maître-valet accentue la signification de chacun d'eux, mais le degré d'inventivité en matière de solutions diffère de l'un à l'autre.

Pièce en trois actes, *Les Fourberies de Scapin* accumulent les procédés relevant du comique de gestes. Cette pièce s'inspire de la tradition latine et italienne, de la comédie d'intrigue, en introduisant le valet Scapin, le cœur même de la pièce. Cette présence, aussi forte quand il est en scène que quand il n'y est pas (car, c'est lui qui mène le jeu, les autres personnages ne réagissent que par rapport à ses propres intrigues), impose à l'ensemble de la pièce les caractères mêmes du personnage. L'agilité d'esprit de Scapin vaut celle de son corps, et l'une et l'autre sont chez lui une source d'un plaisir intense et visible. On sait que Molière, admirateur des Italiens, donnait une grande place dans son jeu, au mime, au geste, aux contorsions, aux mouvements.

Scapin est en effet, un personnage sans cesse en mouvement. Il n'en veut à personne: il n'a pas de passé; il vit dans l'instant. Il entraîne tout le monde dans son jeu, les jeunes à qu'il redonne l'espoir, les vieux à qu'il fait danser bien malgré eux un ballet bouffon. Scapin devient l'animateur unique. Il dispose à son gré des maîtres et des serviteurs, de ceux qui font appel à lui comme de ceux qu'il combat. Scapin dirige, commande, triomphe par la démission de ceux qui sont maîtres. Mais il assume jusqu'aux bastonnades sa condition de valet, et c'est en valet qu'il domine. Face au poids de la contrainte sociale, il impose la force de l'esprit. Avec lui, c'est la science de l'intrigue et la beauté du geste qui seules comptent; c'est par là qu'il assure son éclatant triomphe sur les êtres et sur les choses.

Maître de lui-même, il se forge son propre destin, affirmant ainsi, par sa philosophie de l'action, la souveraine liberté de l'homme.

En vertu du principe de mobilité, si cher à Molière, on constate des nuances très variées chez tous les personnages de ses pièces. Les personnages de Molière changent d'attitude, de gestes, de ton et de vocabulaire selon ceux auxquels ils s'opposent.

L'unique personnage immuable du point de vue du comportement et des réactions dans la structure des comédies de Molière est le personnage du père ou du tuteur. Orgon (*Tartuffe*), Harpagon (*L'Avare*), Arnolphe (*L'École des femmes*), sont tous pareillement obtus, têtus, médiocres, confinés dans leur univers fermé. À ces personnages, Molière attribue des syntagmes à valeur de code, qui facilitent le déchiffrement de leur attitude et qui confèrent à ces personnages la dimension typologique. Tel est le cas, par exemple, pour Harpagon avec son automatisme verbal «sans dot». C'est à propos de ce dernier, appartenant à la lignée des avares célèbres de la littérature française, que Jasinski (*Molière*) dira: «Balzac ne sondera pas plus avant l'âme d'un avare» (Jasinsky 1974: 207). Le discours des personnages devient donc moyen de mise en lumière de leur portraits, importants puisque l'auteur les envisage à travers une double destination: la première est la destination immédiate, placer le personnage dans le contexte de la pièce, prouver ce qu'il est dans l'espace scénique et partant offrir au spectateur un trait saillant: Tartuffe, un imposteur, Harpagon, un avare, Arnolphe, un vieux barbon ridicule. La seconde destination de ces portraits, rendus parfaitement par le dynamisme du dialogue, est celle qui vise un effet prolongé, orienter donc l'attention du spectateur vers leur contraire, vers ce qu'ils devraient être réellement dans la vie quotidienne; le portrait négatif est destiné à mettre en valeur le portrait positif, selon les vœux de Molière, psychologue intelligent et profond, et selon l'idéal éthique et social de l'époque, synthétisé dans la célèbre formule «l'honnête homme».

Le personnage étant l'élément fondamental dans la structure des comédies de Molière, c'est autour de lui que se réalise l'unité d'action, plus exactement autour du personnage central. L'unité d'action apparaît des rapports qui s'établissent entre les personnages, rapports d'opposition dans le cas des personnages centraux ridicules, puisqu'ils s'acharnent contre les autres et ceux-ci s'unissent contre lui, ou bien rapports d'identité, comme dans le cas du couple maître-valet, parfaitement soudés dans la construction de la pièce, de sorte que l'éclaircissement de l'un se réalise par l'explication de l'autre. Ceci confirme que l'unité d'action s'appuie sur les jeux de symétrie, car la disposition des personnages bénéficie, très souvent, de l'organisation par couples. À la présence du couple d'amoureux maîtres correspond un couple d'amoureux domestiques, comme c'est le cas dans *Amphitryon*, pièce entièrement axée sur le thème du double, Amphitryon-Alcmène et Sosie-Cléanthis.

L'unité d'action, avec l'appui de la symétrie, confirme le parfait équilibre de toute construction de Molière, donc l'empreinte esthétique de l'époque.

Molière est un praticien du théâtre qui n'entend pas être prisonnier des contraintes édictées par les théoriciens. Son système dramatique s'inscrit dans le concret, ce qui explique les nombreuses attaques dont il a été l'objet de la part des érudits, ces gardiens des règles. Directeur de troupe, il considère que le grand but de l'œuvre théâtrale est de plaire.

Si la moralité doit jouer un rôle, elle doit venir de la peinture des caractères. En exposant vices et défauts au ridicule, on en détourne ainsi efficacement le spectateur: «Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde. On souffre aisément des répréhensions; mais on ne souffre point la raillerie. On veut bien être méchant, mais on ne veut point être ridicule» (Molière 1979: 260).

Pour parvenir à ce résultat, il convient de camper des personnages qui soient naturels et vrais. Il faut, par ailleurs, pour que les exemples soient significatifs, éviter la satire personnelle et viser au contraire la satire des mœurs. Quant aux règles, elles ne sont que des garde-fous. Inspirées par le bon sens, elles n'ont rien d'impératif. Molière rend au comique son autonomie en l'affranchissant du joug de la raison. Avec lui, la logique du rire retrouve son indépendance.

C'est que le public est le seul juge compétent. Si Molière s'appuie sur l'approbation de son public, c'est qu'il existe une étroite collaboration entre eux. Molière exprime dans son art comme dans ses combats, les goûts et les idées de toute une société; le combat qu'il mène n'est pas individuel mais commun. Ainsi la comédie échappe à la tentation d'exprimer le tempérament d'un individu, pour retrouver la vraie dimension du rire, qui est un phénomène collectif de libération et de vengeance.

L'art de Molière résulte de la conciliation du rire et de la vérité, car c'est là son but ultime, transmettre par le comique de caractère, de situation et de langage des vérités sur l'homme. Molière y réussit, parce qu'il allie la verve à un esprit profond, poursuivant sans cesse à restituer au naturel sa dimension plénière. «La transmission des vérités, ne se réalise pas à travers un seul porte-parole de l'auteur; dans chaque pièce il y a plusieurs émetteurs de ces vérités humaines, autant de visages de Molière même. Son message, varie par la manière de transmission, s'assure une audience unanime» (Voltz 1964: 93).

Par son art, ses principes dramatiques, Molière ouvre une nouvelle voie pour les auteurs dramatique des siècles suivants. Les auteurs comiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'inspireront beaucoup de son œuvre, chacun lui étant plus ou moins redevable.

**BIBLIOGRAPHY**

- Couprie, Alain. (1995). *Le théâtre*. Paris: Éd. Nathan.
- Lanson, G. (1963). *Histoire de la littérature française*. Paris: Éd. Hachette.
- Molière. (1979). *Oeuvres complètes*. Paris: Ed. Flammarion.
- Mitterand, Henri. (1975). *Littérature et langages- le théâtre, la parole et l'image*. Paris: Éd. Nathan
- Ubersfeld, Anne. (1996). *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Éd. du Seuil.
- Voltz, Pierre. (1964). *La comédie*. Paris: Éd. Armand Colin

## NARCOPOLIS: THE SECRET LIFE OF OPIUM IN THE CITY

Roxana Elena Doncu

Assist., PhD., “Carol Davila” University of Bucharest

*Abstract: A textbook case of a pharmakon, opium turned from a panacea to a dangerous narcotic in just two centuries. The history of opium, like that of tobacco, illuminates the complex relationships between Europe and its others: brought from East Asia already endowed with an aura of exotic Orientalism, it soon turned into a cure-all. Prescribed by doctors for every kind of pain, even to small children, laudanum (opium tincture) became the favourite medicine of both the low and the upper classes in the 18<sup>th</sup> century. In Confessions of an English Opium-Eater, De Quincey associates his opium consumption and the development of addiction with the city – and it is a fact that Victorian London was heavily criticized for its opium dens. My paper proposes to investigate the secret paths that led from the city to opium taking and smoking and from opium to the city as they are reflected in the literature of the Romantic and Victorian period.*

*Keywords: cultural studies, opium, pharmakon, detective novel*

### I. Introduction

Opium is as old as the world and by virtue of its antiquity it is the archetype of all drugs. The story of its discovery, use, misuse, mutation and transformation illuminates hidden connections between seemingly contradictory or unrelated aspects of cultural history. A plant of joy (as the ancient Summerians called it) or a flower of evil, the poppy plant which constitutes the source of opium and its derivatives (morphine, codeine and heroin) was either glorified as a goddess of healing<sup>1</sup>, associated with the Gods, transformed into the effigy of Empire (it appeared on the Roman coins), praised by scholars, physicians and poets, or became, like Helen of Troy<sup>2</sup>, the bone of contention and the reasons for two violent wars in the 19<sup>th</sup> century, between the British Empire and the Chinese. The 19<sup>th</sup> century can be dubbed the century of opium, as it figured so prominently in the cultural and artistic life of the century as well as in the socio-political and economic debates. This extreme visibility of opium in all contexts and environments was due to its large consumption for both medical and recreational purposes. A popular remedy for colds, coughs and diarrhea since Hippocratic medicine, as well as an efficient painkiller, in early and mid Victorian England (at least until 1868<sup>3</sup>, when the first regulations concerning the use of opium are enforced) opium was

<sup>1</sup> In ancient Crete archaeologists discovered the statue of a female deity, crowned with poppy pods, which they called “The poppy goddess, patroness of healing” (Goldberg and Latimer 22)

<sup>2</sup> It is interesting to note that Homer, one of the first to mention opium in literature, under the name of ‘nepenthe’, associates it with Helen of Troy, who gives a mixture of wine and opium to Telemachos to drink. (Goldberg and Latimer 25)

<sup>3</sup> Opium could be sold not only by chemists and pharmacists, but also by travelling merchants. In 1868, the Pharmacy Act limited the sale of dangerous drugs to registered chemists and pharmacists.



used freely on a wide scale<sup>4</sup>, mostly in the form of laudanum, and even given to infants to sleep or as a remedy during teething<sup>5</sup>.

## II. First Discourse on Opium: Opium as a *Pharmakon*

Although the addictive power of opium was known to a greater or smaller extent, it never entered public discourse until the publication of the now famous *Confessions of an English Opium-Eater* by Thomas De Quincey. In his introduction, De Quincey places the habit of opium-eating in a meaningful context, one which will be later reproduced on a large scale by a series of drug addiction fighting methods: that of addiction as a guilty practice in which only the weak indulge:

If opium eating be a sensual pleasure, and if I am bound to confess that I have indulged in it to an excess not yet recorded of any other man, it is no less true that I have struggled against this fascinating enthrallment with a religious zeal, and have at length accomplished what I never yet heard attributed to any other man – have untwisted, almost to its final links, the accursed chain which fettered me. (IX-X)

This understanding of addiction became possible, of course, in the larger European context of the classic and scholastic tradition and later of Puritan thinking, in which slavery to the senses was equated with excess and conducive to suffering, sin and death. To fight “a fascinating enthrallment” with a “religious zeal” and finally to break “the accursed chain” – these are the marks of the religious discourse of deliverance from sin and evil. Like any reformed sinner, De Quincey is quick to start missionary work himself: he admits that one of the reasons for which he wrote the *Confessions* was to do service to the whole class of opium eaters, by (we are left to infer it) showing them the “path to salvation”. The word “class” has already raised some doubts in the readers’ minds, so De Quincey provides some astonishing facts: there is indeed a class of opium eaters, and it is growing; this class knows no barriers of social class, for both rich and poor indulge in the habit; and that most opium eaters can be found in the cities<sup>6</sup>. The workers, De Quincey quotes the opinion of the cotton manufacturers indulge in this practice because of the “lowness of wages, which at that time would not allow them to indulge in ale or spirits” (XIII). Though De Quincey is doubtful that the “divine luxuries of opium” can substitute the “gross and mortal enjoyments” (XII) of alcohol, the explanation for this new addiction of the masses of workers can be found in the conditions of city life itself. The city of the Industrial Revolution was far from being an ideal of order and hygiene and De Quincey himself, in relating the story of his addiction, goes back to the uncertainty, poverty and misery he had experienced in London as a homeless runaway from his Oxford College. It is in London that De Quincey had his first experience of opium, seeking relief from severe facial pain and it is London as the Leviathan of misery and suffering that led to his daily use of opium years later, following chronic stomach pain. The beginnings of addiction, De Quincey remarks, were not at all connected with sensual pleasure, but

<sup>4</sup> As an interesting aside, Queen Victoria was prescribed morphine for menstruation pain. Morphine became so fashionable after the invention of the hypodermic needle that ladies used to inject themselves with morphine during intermissions at the Opera, a fashionable habit at the time.

<sup>5</sup> In the Ebers papyrus, Egyptian doctor-priests recommended a mixture that contained opium as a remedy against the crying of babies. This tradition was still in use in Victorian England, where mothers dosed their babies with various mixtures like “Street’s Infant Quietness”. (Goldberg and Latimer 23)

<sup>6</sup> “Three respectable London druggists, in widely remote quarters of London [...] assured me that the number of amateur opium eaters (as I may term them) was at this time immense; and that the difficulty of distinguishing those persons to whom habit had rendered opium necessary from such as were purchasing it with a view to suicide, occasioned them daily troubles and disputes. [...] on passing through Manchester, I was informed by several cotton manufacturers that their workpeople were rapidly getting into the practice of opium-eating; so much so that on a Saturday afternoon the counters of the druggists were strewed with pills of one, two, or three grains, in preparation for the known demand of the evening. (XI-XII)

with “mitigating pain in the severest degree” (17). This pain was the consequence of the extreme hunger he had experienced while a vagrant in London. The description of his early life in one of Europe’s most important capitals is shocking to a contemporary reader, for whom it is hard to imagine what it would be like to live sixteen weeks only with a “few fragments of bread from the breakfast table of one individual” (32). Sleeping in a cold unfurnished room populated by rats and with almost nothing to eat, he was saved by a prostitute, who provided him “the bare necessities of life.” (41) After developing what seemed to be a chronic ulcer, De Quincey starts taking opium for pain relief. In effect, opium gives relief from “the calamities of my noviciate in London, [which] had struck root so deeply in my bodily constitution, that afterwards they shot up and flourished afresh, and grew into a noxious umbrage that has overshadowed and darkened my latter years”(60). The first experience of that “celestial drug” as he calls it, opens up the gates of paradise:

That my pains had vanished was now a trifle in my eyes; this negative effect was swallowed up in the immensity of those positive effects which had opened before me, in the abyss of divine enjoyment thus suddenly revealed. Here was a panacea, a φάρμάκον for all human woes; here was the secret of happiness, about which philosophers had disputed for so many ages, at once discovered: happiness might now be bought for a penny, and carried in the waistcoat pocket; portable ecstasies might be had corked up in a pint bottle, and peace of mind could be sent down in gallons by the mail-coach. (66)

There is a subtle change of discourse in this passage: the meanings attached to opium switch from the ascetic, religious discourse of the introduction and enter a gray area of indeterminacy: opium becomes a panacea, a cure-all able not only to minister to physical pain, but also induce euphoria and happiness. This is the discourse of addiction: a *pharmakon* for all human woes, opium can be bought for very little money, carried in the pocket by the user and transported by the mail-coach for the benefit of the whole class of opium users. Yet what is a *pharmakon*? De Quincey, a passionate scholar of Greek, as he himself acknowledged, must have been familiar with the meaning of *pharmakon* in ancient Greek: a drug that can act both as a remedy and a poison. In “Plato’s Pharmacy”, Derrida notes the anti-rational, mythical and alchemical connotations of the *pharmakon*, which operates “through seduction”, making “one stray from one’s general, natural, habitual paths and laws.” (70) The logic of the *pharmakon* opposes the logic of binaries through its very ambivalence that makes it untranslatable: it can mean remedy, poison, philter, drug, recipe, charm, spell, medicine and substance. In “Relational ecology and the digital *pharmakon*” Bernard Stiegler takes up Derrida’s concept of the *pharmakon* and relates it to Simondon’s concepts of the technical object as an extension of the human body, and to the process of individuation as mediated by *pharmakon*-like activities and games. Reversing Stiegler’s argument, not only can technology be defined as a *pharmakon*, but the *pharmakon* itself can be interpreted as a technology, a technology of the body, a biotechnology. It is no wonder, therefore, that the age of the Industrial Revolution both demanded and created the market for such biotechnologies. First the volatile conditions of the transition from an agricultural to an urban society, the misery and poverty associated with the disorder engendered by perpetual change, the increasing instability that more and more people came to experience with regard to their working and living environments, all these could be countered by the magical power of opium, the plant of oblivion, the *pharmakon* for all human woes, as De Quincey wrote. A biotechnology for preserving both physical and mental health, opium still remained a *pharmakon*: all technologies are susceptible of reversing their beneficial action and turning into a poison with misuse.

The whole of *The Confessions* is structured around the idea of opium as a *pharmakon*, first introducing the reader to “The Pleasures of Opium”, and then to “The Pains of Opium”. Many

commentators have noticed that the Pleasures are far more elaborate, and the vivid descriptions of opium dreams do not seem to act as a deterrent for a potential addict. Yet, while “The Pleasures of Opium” focuses a bit too much on the positive qualities of that celestial drug, “The Pains” occupies the most part of the confessions. What are, in truth, the effects of opium, and what kind of biotechnology can it be?

Apart from its ability to soothe pain and induce sleep, opium can offer the consumer access to another world, or in the words of De Quincey “the opium eater [...] feels that the divine part of his nature is paramount; that is, the moral affections are in a state of cloudless serenity, and over all is the great light of the majestic intellect.” (70-1) De Quincey dissents from the general opinion of his time that “the elevation of spirits produced by opium is necessarily by a proportionate depression, and that the natural and even immediate consequence of opium is torpor and stagnation, animal and mental.” (73), an opinion based on the Orientalist bias of his contemporaries, who associated opium with the laziness and torpor of the Turks, Chinese, Indians and other Eastern nationalities. De Quincey himself is not free from the prejudice of Orientalism, attributing the torpor of the opium-eating Turks to their ethnic make-up and not to opium itself, and then proceeding to show how an Englishman like himself is affected by its consumption. The discourse clearly shifts towards Orientalist stereotyping, with De Quincey proclaiming himself a kind of spiritualized, intellectual opium abuser: he confesses that he used to take laudanum before going to the Opera, in order to enhance his perception of music:

The choruses were divine to hear, and when Grassini appeared in some interlude, as she often did, and poured forth her passionate soul as Andromache at the tomb of Hector, &c, I questioned whether any Turk, of all that ever entered the Paradise of Opium eaters, can have had half the pleasure I had. But indeed, I honour the barbarians too much by supposing them capable of any pleasures approaching to the intellectual ones of an Englishman. (75-6)

Another occasion when De Quincey confesses that he has enjoyed taking laudanum was on his trips around the poor areas of London. The image that he paints of himself re-visiting the slums that had been the early theatre of his suffering point to a possible interpretation of De Quincey as a trauma subject feeling the compulsion to be present at the site of the trauma-inducing event and of his addiction as an effort to cope with that trauma: “For the sake, therefore of witnessing, upon as large a scale as possible, a spectacle with which my sympathy was so entire, I used often on Saturday nights, after I had taken opium, to wander forth, without much regarding the direction or the distance, to all the markets and other parts of London to which the poor resort of a Saturday night, for laying out their wages.” (78) His ramblings through the labyrinth of London are partly wanderings through the labyrinth of traumatic memories<sup>7</sup>, which he tries to heal with the relaxation and euphoria induced by opium: in this sense opium becomes “the plant of oblivion”. In De Quincey’s case, it is probable that opium did not only treat his chronic ulcer, but also his psychic depression, and it is therefore no wonder that for him it was a “celestial drug” (both a painkiller and an antidepressant) for many years. De Quincey’s wanderings anticipate what Soares called the “Victorian tradition of urban exploration” (9), a practice that was the prerogative of the upper class, whose members ventured into the slums of London, documenting the appalling conditions of the London poor. According to Soares, it was this tradition of urban exploration which divided the city into the East and the West, contributing to the infamous reputation of the

<sup>7</sup> “Some of these rambles led me to great distances, for an opium-eater is too happy to observe the motion of time; and sometimes in my attempts to steer homewards [...] I came suddenly upon such knotty problems of alleys, such enigmatical entries, and such sphinx’s riddles of streets without thoroughfares, as must, I conceive, baffle the audacity of porters and confound the intellects of hackney-coachmen. I could almost have believed at times that I must be the first discoverer of some of these terrae incognitae, and doubted whether they had been laid down in the modern charts of London.” (79-80)

East End, the very area which decades later was to become the residence of Chinese sailors and the opium den.

As with all narcotics, after repeated use, tolerance sets in and then increased doses are necessary in order to produce the same effects. The moment when he switches from what he calls a dilettante consumption of opium to daily use, and then to increased doses of laudanum is described by De Quincey as the start of "The Pains of Opium". He puts forward all the self-justifications of addiction: that he "was attacked by a most appalling irritation of the stomach, in all respects the same as that which had caused me so much suffering in youth, and accompanied by a revival of the old dreams." (86-7) At the same time he is quite conscious that addiction represents an infirmity, although he tries to present it in a way that would not affect his self-image: "I am too much of an Eudaemonist: I hanker too much after a state of happiness, both for myself and for others; I cannot face misery, whether my own or not, with an eye of sufficient firmness, and am little capable of encountering present pain for the sake of any reversionary benefit" (88).

The pains described by De Quincey match the standard textbook description of the symptoms and signs associated with long term opium dependence: damage to the brain which manifests as an inability to concentrate: "[its] palsyng effects on the intellectual faculties" (103), which developed into a "sense of incapacity and feebleness" (108); altered perceptions of time and space: "Space swelled and was amplified to an extent of unutterable infinity. This however, did not disturb me as the vast expansion of time; I sometimes seemed to have lived for 70 or 100 years in one night" (111) and an increased anxiety which translates itself in disturbing visions, first of vast architectural complexes, succeeded by "dreams of lakes and silvery expanses of water: these haunted me so much that that I feared [...] that some dropsical state or tendency of the brain might thus be making itself (to use a metaphysical word) *objective*" and finally by what De Quincey calls "the tyranny of the human face" (116). He blames his London experience for these nightmares<sup>8</sup>, and admits that "there is no such thing as forgetting possible to the mind; a thousand accidents may and will interpose a veil between our present consciousness and the secret inscriptions on the mind; accidents of the same sort will also rend away this veil; but alike, whether veiled or unveiled, the inscriptions remain forever" (112). We have here, in a nutshell, the Freudian theory of trauma as an event that cannot be integrated into the self, and thus never finds resolution, closure or healing, of repression, and if we take into account the earlier story of the compulsion to revisit the site of his early trauma, of traumatic fixation: thus the picture is complete. The most tormenting of his visions prove to be, quite interestingly, associated with the Oriental. De Quincey acknowledges his deep-seated horror towards all things Asiatic and Oriental. His descriptions of the Oriental seem to borrow their atmosphere from the Gothic-Oriental terror of William Beckford's *Vathek*. The roots of his terror lie, according to him, in the apparent lack of humanity, rationality and individuality that he sees as the main feature (stereotyped, of course) of the Oriental: "Southern Asia in general is the seat of awful images and associations. [...] The mere antiquity of Asiatic things [...] is so impressive that to me the vast age of the race and name overpowers the sense of youth in the individual. A young Chinese seems to me an antediluvian man renewed." (117) The Orientalist stereotyping continues, in an accumulation of negative images: "southern Asia is, and has been for thousands of years the part of the earth most swarming with human life,

---

<sup>8</sup> "Perhaps some part of my London life might be answerable for this. Be that as it may, now it was that upon the rocking waters of the ocean the human face began to appear; the sea appeared paved with innumerable faces upturned to the heavens – faces imploring, wrathful, despairing, surged upwards by thousands, by myriads, by generations, by centuries: my agitation was infinite; my mind tossed and surged with the ocean." (116-7)

the great officinal gentium. Man is a weed in those regions.” (118) De Quincey’s xenophobia is blown out of all proportions in the nightmares induced by his opium addiction:

I was stared at, hooted at, grinned at, chattered at, by monkeys, by parroquets, by cockatoos. I ran into pagodas, and was fixed for centuries at the summit or in secret rooms; I was the idol; I was the priest; I was worshipped; I was sacrificed. I fled from the wrath of Brahma through all the forests of Asia: Vishnu hated me: Seeva laid wait for me. [...] I was buried for a thousand years in stone coffins, with mummies and sphinxes, in narrow chambers at the heart of eternal pyramids. I was kissed, with cancerous kisses, by crocodiles; and laid, confounded with all unutterable slimy things, amongst reeds and Nilotic mud. (118-9)

Somewhere, at the bottom of these horrendous visions, hidden under the fear of strangers, lies another fear, unacknowledged: the fear of opium, the “golden drug of Asia” (Abrams 3). The celestial drug finally shows its other side as a *pharmakon*, and De Quincey reacts like any rational, modern Westerner: he demonizes what he cannot control.

De Quincey’s case was not singular at the time, and it is almost a strange coincidence to see his fate repeated by another literary figure, less known perhaps: the poet Francis Thompson (1859-1907). In his introduction to Thomson’s poetry, Wilfried Maynell, the man who had rescued him from the streets of London, calls him a poet of high thinking and “celestial vision”. The celestial vision of Thomson owed as much to his mysticism as to his addiction to opium. The circumstances of his addiction were similar to De Quincey’s, as Meynell duly notes in his introduction: “Biography strangely repeats itself, not in common mental experience only, but also in uncovenanted details of fact and incident. Like De Quincey, whose writings he took into his blood, Thompson had a nervous illness in Manchester; like De Quincey he went to London, and he knew Oxford Street for a stony-hearted stepmother” ([www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org))

M. H. Abrams, in his famous study on the effects of opium on the works of De Quincey, Coleridge, Thompson and Crabbe, noted that, in spite of De Quincey’s warnings in his *Confessions*, his book had the opposite effect, sparking interest for and introducing new addicts, like Francis Thompson, to the opium. “A misfit medical student wandering ill and friendless in dingy Manchester” (22), under the influence of the *Confessions*, his mother’s last gift before her early death, it was unavoidable, Abrams thinks, that he should resort to opium for relief.

A devout Catholic and deeply religious man, Thompson, who wanted to become a priest but was forced to study medicine, never discussed his addiction directly, regarding it as a sin that had to be conquered. His “phantasmagoric” poetry, as Abrams calls it, full of striking imagery, may bear evidence for the intensity of his opium dreams. Yet Thompson was first and foremost an ascetic character, and in his poetry he struggles more with himself and his weakness rather than adopt the more descriptive, open and scientifically-minded attitude of De Quincey, who regards himself as the subject of a new experience. The only poem where the reader can find an allusion to opium is “The Poppy”, which ends with a sad meditation on disillusion:

The sleep-flower sways in the wheat its head,  
Heavy with dreams, as that with bread  
The goodly grain and the sun-flushed sleeper  
The reaper reaps, and Time the reaper.

I hang ‘mid men my needless head,  
And my fruit is dreams, as there is bread  
The goodly man and the sun-hazed sleeper  
Time shall reap, but after the reaper



The world shall glean of me, me the sleeper. [...]

Love! I fall into the claws of Time:  
But lasts within a leaved rhyme  
All that the world of me esteems—  
My withered dreams, my withered dreams.

### III. Second Discourse on Opium: Xenophobia and the Detective Novel

The discourse of addiction underwent a sea change after the two opium wars and the waves of Chinese immigration to London's East End.<sup>9</sup> It may be interesting to note that while opium-eating was treated as a medical practice associated with undesired effects like addiction, opium-smoking, as a habit brought by the Chinese sailors and immigrants who settled in London in the 19<sup>th</sup> century was definitely regarded as morally corrupting and physically unhealthy. The negative perception of opium-smoking was due, according to Soares, to the "accounts of Chinese opium dens" which "regularly appeared in the popular press and literature, veiled with overtones of mystery and moral depravity" (4). This switch to a more negative perception of opium becomes visible in the literature of the time, where opium comes to figure as a 'villain' or a 'culprit' in the newly emerging genre of the 'mystery' and the detective novel. As such opium is the perfect candidate, being endowed with a mysterious exotic aura, a double personality and certain evasiveness. An addict of laudanum himself, Wilkie Collins introduces opium as one of the main characters in what is considered to be the first English detective novel, *The Moonstone*. In the end it turns out that the theft of the moonstone diamond had been the result of a narcotic trance induced by laudanum. To his astonishment, Franklin Blake finds out from the detective that it had been he who had stolen his fiancée's diamond, after Mr. Candy<sup>10</sup>, the doctor, had given him a dose of laudanum without his knowledge. The popular opinion towards opium is now completely reversed, as we are given to understand from the detective's defense of the doctor: "Every medical man commits that act of treachery, Mr. Blake, in the course of his practice. The ignorant distrust of opium (in England) is by no means confined to the lower and less cultivated classes. Every doctor in large practice finds himself, every now and then, obliged to deceive his patients as Mr. Candy deceived you." (449) Because Blake shares the popular opinion, that of the anti-opium propaganda that had developed as a result of fear, xenophobia and racism, he is ignorant of the effects of opium and thus liable to fall an innocent victim to the drug. In the course of their conversation, as Blake confesses that he cannot understand how the opium could induce him to perform so many actions when the influence of opium was "to stupefy you and then send you to sleep", the detective warns him that this is a common misconception. As a reliable source of information on the action of opium he quotes none other than De Quincey's *Confessions*, then he proceeds to explain the effects of opium: "The action of opium is comprised, in the majority of cases, in two influences – a stimulating influence first, and a sedative influence afterwards" (456) and to offer a detailed picture of Blake's crime. The detective's idea of opium is still that of a *pharmakon*, for opium is both capable of determining Blake to commit a crime and, astonishingly, of helping the detective to

<sup>9</sup> Foxcroft cites two important personalities who were against and for opium: while William Gladstone declared that "he was 'in dread of the judgments of God upon England for our national iniquity against China' for he was passionately convinced of 'an overriding conscientious conviction of the hypocrisy of the government'", Macaulay argued against the exclusion of "a drug which if judiciously administered, was powerful in assuaging pain, and in promoting health, because it was occasionally used to excess by intemperate men" (qtd. in Foxcroft 66)

<sup>10</sup> A strangely foretelling name, as "candy" later came to refer to drugs such as cocaine, or more specifically crack.

solve it: "I am, at this moment, exerting my intelligence (such as it is) in your service, under the influence of a dose of laudanum, some ten times larger than the dose Mr. Candy administered to you." (455).

The first case of drug-aided ratiocination in detective fiction is not the last one, for the habit was taken up by another world-famous detective, Sherlock Holmes, an occasional user of morphine and cocaine, which provided stimulation for his over-active brain. However, Arthur Conan Doyle paints a darker picture of opium and opium addiction in his story "The Man with the Twisted Lip". This negative picture of opium, which led to the popular misconceptions and errors dispelled by Collins' detective, is first and foremost the result of the opium addiction gradually entering social consciousness, affected by the negative stereotypes of the dingy Chinese opium dens, the moral decay and physical degeneration associated with opium addicts. Because of the opium wars, opium addiction had become synonymous with Chinese weakness, and the presence of East London opium dens had generated a widespread fear of the European character getting 'infected' by the low morals of the 'Oriental'. As Foxcroft remarks,

The portraits of opium dens and opium addicts [...] presented the reader with the same lost figures, the same sulphurous yellowed and wizened visages of smokers and the same poisonous, sickly atmosphere. The corruption, filth, degeneration, and the revulsion felt by the visitor from some cleaner, purer, rational, Christian English place, all made their rhetorical appearances time and time again. Ideas of foreignness and sickness were wedded together by these descriptive devices and they acted directly on xenophobic and nosophobic anxieties. [...] The very passivity of opium smoking had become a positive threat, and the perceived rise of the practice in England, fuelled by xenophobic accounts, was understood to be a symptom of racial degeneration. Even the persistent use of the word 'yellow' to describe the Chinese coincided with the colour of decadence (75)

In "The Man with the Twisted Lip", Isa Whitney, the opium addict whom Dr. Watson is sent to rescue from an opium den is described along the same lines "with yellow, pasty face, drooping lids, and pin-point pupils, all huddled in a chair, the wreck and ruin of a noble man" (229). Doyle, who as a doctor possessed a wider knowledge of the effects of drugs and toxins, also adds a common symptom of opium use: pin-point pupils (myosis), a frequent sign of opioid consumption. The image of the opium den is again one of the staple images of the period:

Through the gloom one could dimly catch a glimpse of bodies lying in strange fantastic poses, bowed shoulders, bent knees, heads thrown back and chins pointing upward, with here and there a dark, lack-lustre eye turned upon the newcomer. Out of the black shadows there glimmered little red circles of light, now bright, now faint, as the burning poison waxed or waned in the bowls of the metal pipes. The most lay silent, but some muttered to themselves, and others talked together in a strange, low, monotonous voice, their conversation coming in gushes, and then suddenly tailing off into silence, each mumbling out his own thoughts and paying little heed to the words of his neighbor. (231)

As spaces of a rarefied sociality, where everybody hardly notices anybody, the opium dens constitute the perfect background of crime – and it is because of the decadence, moral misery and corruption commonly associated with these places that the habit of opium-smoking (unlike the private, more individualized use of laudanum) acquires negative connotations both in the media and the fiction of the period. It not only doctor Conan Doyle that uses the dark atmosphere of opium addiction in the opium dens to create a mystery worthy of the reasoning powers of a Sherlock Holmes - Dickens himself had made use earlier of this staple space in his unfinished novel *The Mystery of Edwin Drood*. Dickens's Lascar, who fights his invisible enemies with a

“phantom knife”, will turn afterwards into Doyle’s “rascally Lascar”, the owner of an opium den where on moonless nights bodies are dropped into the Thames through a trap door. Even the story of the man with the twisted lip, a character who leads a double life - as a respectable middle class gentleman and a beggar in the City - and who had accumulated his wealth by disguising as a beggar has a certain undeniable Dickensian feel. In Dickens, however, the emphasis is, as ever, on the moral and social consequences of opium smoking, a vice that is subtly associated with the pretense and the double life led by Jack Jasper and a propensity to crime. A respectable choirmaster during the day, at night Jasper secretly heads towards the opium den, indulging in opium smoking together with a Chinaman and a Lascar to assuage the pains of an unrequited love. The *pharmakon* quality of the drug, initially perceived by De Quincey as opening a vista to another world (be it heavenly or hellish) has now mutated into human consciousness itself, whom it splits, thus leading to the creation of a schizophrenic Dr. Jekyll/Mr. Hyde personality. Dickens’ description of Jasper after indulging in opium-smoking is that of a man who has lost control of himself and his reason: “His memory grew dazed.[...] and a dimness and giddiness crept over him as strange as I ever saw” (12). The idea of killing his nephew in order to get hold of his fiancée will be quick to enter such an unguarded mind, seems to be Dickens’ moral point, and the double consciousness induced by his life of perpetual pretense will help Jasper cover up his tracks and lay the blame on somebody else.

#### IV. Conclusion

The history of opium can be interpreted as the history of any technology: first a biotechnology of escape (a double escape, from the pains of the body and the misery of the city of the Industrial Revolution), opium is celebrated for its potential of carrying the body-soul into different dimensions of space-time. When addiction sets in, a whole host of evils appears, for addiction and regular use imply some form of social organization of consumption. As long as opium is sold by British chemists and the administration of choice is ingestion, opium is regarded as a *pharmakon*, both remedy and poison and consumption is regulated by reason. However, after the opium wars and the waves of Chinese immigration to London, the perception of opium changed. As a cultural practice of the Oriental other, opium-smoking and opium dens acquired pronounced negative connotations and were associated with the all the negative stereotypes that haunt European Western consciousness: the lazy, effeminate and corrupted Easterners (Turks, Malays, Lascars and Chinamen), a split consciousness, perversity and crime. Opium then makes its entrance in the world of the detective novel, first with *The Moonstone*, which still retains the ambiguity of De Quincey’s description, and where opium figures as both an accessory to crime and an aid in the ratiocination process which solves the crime. In Conan Doyle’s “The Man with the Twisted Lip” opium-smoking and opium dens figure exclusively as the background of crime. Dickens’ fiction, pervaded by a more sensitive social consciousness, not only associates opium-smoking with the criminal mentality, but makes an inquiry into the roots of this problem. The character of Jack Jasper, the choirmaster turned opium smoker, points to the split consciousness which lies at the root of all pretense and dissimulation, and takes a step forward in the conceptualization of opium as a *pharmakon* – from now on, the effects of opium, instead of being directed outwards, towards the imagination/simulation of other worlds are internalized, and the ambiguity that characterized these effects is translated into consciousness itself. This internalization of the dangerous effects of opium parallels the modern concern for the uncontrolled and unpredictable aftereffects of technology in what Ulrich Beck called the postmodern “risk society”. Like any technology, a drug

needs strict regulations and control in order to exercise its function properly – and the evolution of pharmacy in the 20<sup>th</sup> century, with all the emphasis on its regulating and controlling bodies, with its comprehensive theories of addiction, of adverse and side effects testifies to an increasing tendency towards developing strategies of management and control. However, returning to Stiegler in the last instance, who noted that the *pharmakon* represented “the addictive structure that constitutes human life” (30) and that “the human being is structurally an addicted being”<sup>11</sup> (my translation), one has to admit that the lure of narcotics is still very powerful, and that the contemporary city is far from resisting it.

## BIBLIOGRAPHY

- Abrams, M. H. *The Milk of Paradise: The Effect of Opium Visions on the works of De Quincey, Crabbe, Francis Thompson, and Coleridge*. New York: Octagon Books, 1971
- De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater*, Boston: Ticknor and Fields, 1868
- Derrida, Jacques. “Plato’s Pharmacy”, in *Dissemination*, Chicago: University of Chicago Press, 1981, 63-117
- Dickens, Charles. *The Mystery of Edwin Drood*, London: Penguin Classics, 1985
- Doyle, Arthur Conan. “The Man with the Twisted Lip”, in *Complete Sherlock Holmes*, London: Penguin, 2009, pp. 229-44
- Foxcroft, Louise. *The Making of Addiction. The ‘Use and Abuse’ of Opium in Nineteenth Century Britain*. Hampshire: Ashgate Publishing, 2007
- Goldberg, Jeff and Dean Latimer. *Flowers in the Blood. The Story of Opium*. New York: Skyhorse Publishing, 2014
- Meynell, Wilfried. “A Biographical Note on Francis Thompson”, in *Selected Poems of Francis Thompson*, <https://www.gutenberg.org/files/41215/41215-8.txt>, accessed 5<sup>th</sup> June 2017
- Soares, Teo. “Heart of Darkness: Opium Dens and Urban Exploration in Late Victorian London”, <http://ctl.yale.edu/sites/default/files/files/soares.pdf>, p.1-19
- Stiegler, Bernard. “Question de pharmacologie generale. Il n’y a pas de simple pharmakon” in *Psychotropes*, vol. 13, no. 3, De Boeck Supérieur, 2007, pp. 27-54
- Stiegler, Bernard. “Relational ecology and the digital pharmakon” in *Culture Machine*, vol. 13, 2012, [www.culturemachine.net](http://www.culturemachine.net), pp. 1-19
- Thompson, Francis. “The Poppy”, <https://www.poemhunter.com/poem/the-poppy/>, accessed 7<sup>th</sup> June 2017

---

<sup>11</sup> Here is the original quotation in French: “la question du pharmakon – lequel, selon moi, represente la structure addictive qui constitue la vie humaine. Pour moi, l’etre humain est un etre structurellement addict”

## TITUS ANDRONICUS : REVENGE IN BLACK AND WHITE

Liliana Tronea-Ghidel

Asist., PhD., University of Craiova

*Abstract:* This article deals with *Titus Andronicus* and Aaron, its controversial villain who has more than often been considered a mixture of *Othello* and *Iago*, the latter giving Aaron his predominant traits. The main intention is to analyse the play from different angles with a particular stress on Shakespeare's treatment of the Other in a blood-and-thunder tragedy which the playwright's approach to revenge and otherness not only answered the expectations of Elizabethan playgoers but also shattered some of the common stereotypes regarding representations of the black onstage.

*Keywords:* *Titus Andronicus*, revenge, race, black, white.

The play was probably written two years earlier than the Queen's famous open letter to the Lord Mayor of London. It means that he was well aware of the presence of the Blackamoors in the streets of London. And he was not singular. In 1584, Christopher Marlowe had already written *Dido, Queen of Carthage* – featuring an African Queen, and in 1589, George Peele wrote *The Battle of Alcazar* – a play in which the great majority of the characters are Turks, that is *Others*, whom the same theatergoers were happy to recognize on the stage and give their credit to.

Actually, Shakespeare wrote two revenge tragedies – *Titus Andronicus* and *Hamlet* – both of which were extremely popular during his lifetime and, to follow the reasoning of our dissertation, both of them may be viewed as representations of *Outsiders* – Aaron the Moor at the court of Titus Andronicus, and Hamlet, at his father's court. While *Hamlet* has retained its supreme popularity, *Titus Andronicus* has become the most despised of Shakespeare's plays. When it is allowed to be Shakespeare's (there has long been a tendency to deny *Titus Andronicus* any place in the canon), it is seen as his most inept and When it is allowed to be Shakespeare's (there has long been a tendency to deny *Titus Andronicus* any place in the canon), it is seen as his most inept and most offensive play.

It is most often seen as a prefiguration of later tragedies: of *Hamlet* if one concentrates on revenge; of *Othello* if one concentrates on character; of *King Lear* if one concentrates on plot. Nevertheless, *Hamlet* is considered the greatest of the tragedies of revenge. We thus have circumstances that easily lead to another instance of the classical paradigm of early experiment followed by the classic solution.

*Titus Andronicus* and *Hamlet* are both independent achievements, each a revenge tragedy, but each consisting of an individualized mixture of genres that shape the specific ends of each work. The relationship between *Titus Andronicus* and *Hamlet* as apprentice piece and masterpiece, clarifies an important distinction between the classic and mannerist conceptions of canon.

In *Titus Andronicus* Shakespeare uses revenge to explore emotional responses to actions circumscribed by an inflexible order of justice and morality. In *Hamlet* he uses revenge to explore responses to an ethical dilemma in which such generic moral codes seem irrelevant or inadequate. This is not to say that *Hamlet's* is not an ethical world, or that the play can be removed from the



ethical domain. What has sometimes been offered as the traditional morality of the revenge tragedy, including the sacred duty of revenge, is inadequate for Hamlet himself or for an audience watching him. In *Titus Andronicus* such a traditional morality is a given basis for the action of the play. *Titus Andronicus* presents revenge for the sake of the attendant emotions, while *Hamlet* presents revenge for the sake of ethical choice, deciding what action to take. Consequently, Shakespeare mixes Ovidian lyricism with Senecan revenge in *Titus Andronicus*, whereas in *Hamlet* he add elements of tragicomedy or what Robert Grams Hunter calls “the comedy of forgiveness with its implication of a Christian ethical dimension unavailable to the Rome of the earlier play. [<sup>1</sup>]

Bowers distinguishes a number of elements of the Kydian revenge tragedy formula as revealed in *The Spanish Tragedy*, followed by both *Titus Andronicus* and *Hamlet*:

➤ *Revenge as the motive of tragic action.* Both Titus and Hamlet are motivated by revenge.

When it is allowed to be Shakespeare’s (there has long been a tendency to deny *Titus Andronicus* any place in the canon), it is seen as his most inept and most offensive play. It is most often seen as a prefiguration of later tragedies: of *Hamlet* if one concentrates on revenge; of *Othello* if one concentrates on character; of *King Lear* if one concentrates on plot. Nevertheless, *Hamlet* is considered the greatest of the tragedies of revenge. We thus have circumstances that easily lead to another instance of the classical paradigm of early experiment followed by the classic solution.

*Titus Andronicus* and *Hamlet* are both independent achievements, each a revenge tragedy, but each consisting of an individualized mixture of genres that shape the specific ends of each work. The relationship between *Titus Andronicus* and *Hamlet* as apprentice piece and masterpiece, clarifies an important distinction between the classic and mannerist conceptions of canon.

In *Titus Andronicus* Shakespeare uses revenge to explore emotional responses to actions circumscribed by an inflexible order of justice and morality. In *Hamlet* he uses revenge to explore responses to an ethical dilemma in which such generic moral codes seem irrelevant or inadequate. This is not to say that Hamlet’s is not an ethical world, or that the play can be removed from the ethical domain. What has sometimes been offered as the traditional morality of the revenge tragedy, including the sacred duty of revenge, is inadequate for Hamlet himself or for an audience watching him. In *Titus Andronicus* such a traditional morality is a given basis for the action of the play. *Titus Andronicus* presents revenge for the sake of the attendant emotions, while *Hamlet* presents revenge for the sake of ethical choice, deciding what action to take. Consequently, Shakespeare mixes Ovidian lyricism with Senecan revenge in *Titus Andronicus*, whereas in *Hamlet* he add elements of tragicomedy or what Robert Grams Hunter calls “the comedy of forgiveness with its implication of a Christian ethical dimension unavailable to the Rome of the earlier play.

Bowers distinguishes a number of elements of the Kydian revenge tragedy formula as revealed in *The Spanish Tragedy*, followed by both *Titus Andronicus* and *Hamlet*:

➤ *Revenge as the motive of tragic action.* Both Titus and Hamlet are motivated by revenge.

➤ *Blood and death.* In *The Spanish Tragedy*, eight of ten deaths occur on stage. In *Hamlet*, five of eight deaths occur on stage. In *Titus Andronicus*, nine of fourteen deaths occur on stage.

<sup>1</sup>Robert Grams Hunter, *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*. (New York: Columbia University Press, 1965), p. 2

➤ *An elaborate system of parallel actions and characters.* The most obvious parallel in *Titus Andronicus* is between Tamora and her revenge and Titus and his revenge. The most obvious of such parallels in *Hamlet* are the four revengers who serve as parallels to the prince. Hamlet himself notices the parallels in the case of Fortinbras and Laertes, and there are also Pyrrhus and the nephew in *The Murder of Gonzago*, the play within the play, which Hamlet also calls “The Mousetrap.”

➤ *The death of accomplices.* None of Titus’s accomplices die, unless we stretch the term to include Lavinia. All of Tamora’s accomplices die. Hamlet had no accomplices, but all of the King’s accomplices die, even the innocent Ophelia.

➤ *A Machiavellian villain.* Aaron, who dies perversely repentant, is such a villain: “If one good deed in all my life I did, / I do repent it from my very soul. (V.iii.189-190)

➤ Claudius’s machinations qualify him as such, but he is not totally free from the torments of a bad conscience.

➤ *The revenge is accomplished terribly, fittingly, with irony and deceit.* Titus’s revenge is fitful, ironic and deceitful, while its bloody terror has been the most noted quality of the play. All of the qualifiers also apply to the last scene of *Hamlet*, where the revenge is terrible, fitting and ironic. The deceit, however, is not practiced by the revenger, but by the object of his revenge.

➤ *The display of a body, the wearing of black, the reading of a book before a soliloquy, and letters written by a melancholy revenger* – here are some other minor characteristics that Shakespeare’s plays share with *The Spanish Tragedy*.<sup>2</sup>

Both *Titus Andronicus* and *Hamlet* are revenge tragedies, but in both plays Shakespeare has altered many components of the genre. As a result of these alterations Bowers’s list of elements can be used to distinguish the individuality of the two plays. Such is the case with the second element on the list: *that the actual revenge is set in motion by a previously successful revenge*.

The point only partially applies to *Titus Andronicus* and not at all to *Hamlet*, but a modification of this element applies to both plays. Both Titus and Hamlet are revengers and objects of revenge.

Hamlet’s is an ethical world in which actions reveal morality. An evil deed, even one mistakenly committed, requires repentance and forgiveness, which is one of the bases of the tragicomic element in *Hamlet*. The world of *Titus Andronicus* is one in which ethical choice is circumscribed by law and tradition. It is Shakespeare’s first conception of a Roman world that differs fundamentally from our own. Tamora’s revenge is unjust because (1) it is for an act justly committed under Roman law and tradition; and (2) it manipulates and undermines Roman law. From the very beginning of *Titus Andronicus*, the orientation provided for the world of the play is Roman and non-Christian. The authorial stage-directions at the opening of the play make clear the specifically Roman orientation of the play. It is this Roman tribunal that oversees the action of the play – and no Kydian ghost – and almost immediately the audience is included in this Roman orientation.

Titus’s actions are permitted under institutionalized law and religion in Rome. While such action would be barbarous in a Christian, it nevertheless establishes the expected behaviour of a Roman in this play. By sacrificing Tamora’s son and killing his own son, Titus acts within the Roman orientation of the play. For the primary ingredient of Roman *pietas* was obedience to and humility before one’s father as head of the household. When his son Mutius attempts the most

<sup>2</sup> Fredson Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy: 1587-1642*. (Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1959)

extreme impiety of physically opposing himself to the will of his father, Titus kills him. It is a rash deed; but it is not a deed outside the Roman orientation of the play.

Tamora's relationship with Aaron the Moor is outside the bound of law and religion, so is her revenge that he helps to implement. After her marriage to the Emperor Saturninus, she has open to her the course of Roman law, a law which she deceitfully manipulates to kill two of Titus's sons. But Titus has done nothing illegal or un-Roman, and therefore she must twist the law to reach him. Her revenge is illegal, private, and unjustified. Titus, on the other hand, has no other recourse except private revenge once Tamora has undermined institutionalized justice in Rome. The revenge Titus does take, although it necessarily rivals in cruelty and gruesomeness what has been done to his family, is nevertheless justified within the Roman orientation of the play.

The structure of the play is straightforward. The personal history of Titus and his family, especially in its relationship to Tamora's family, is mirrored by the changes in the Rome of the play. From Act I Titus is identified with Roman law and tradition – the basis in the play of Roman society. Titus's adherence to this tradition leads to Tamora's revenge in Act II. Titus's subsequent appeal to a Roman justice manipulated by Tamora only leads to further suffering in Act III. Act IV establishes the justice of Titus's private revenge, the accomplishment of which in Act V, with the subsequent placement of Lucius on the throne, restores the just and traditional Rome of the beginning of the play.

Here are some possible comments to Waith's analysis: (1) *Titus Andronicus* is not a failure on Shakespeare's stage, but an immense success; (2) the Ovidian material does intrude upon the dramatic structure outlined, but reinforces it. In addition to the metamorphosis of suffering in Marcus's speech, there is the metamorphosis of violence. (3) no matter what the function of the metamorphic language in Ovid himself, in Shakespeare this language is lyrical, not narrative.

Over a span of over two decades, between 1584 and 1605, six plays were written which expressly dealt with black characters: Christopher Marlowe's *Dido Queen of Carthage* (1584), George Peele's *Battle of Alcazar* (1589), Shakespeare's *Titus Andronicus* (1594), Thomas Dekker's *Lust's Dominion, or the Lascivious Queen* (1600), Shakespeare's *Othello* (1604), and Ben Jonson's *Masque of Blackness* (1605). Among them, Shakespeare's *Titus Andronicus* – which impressed the audience through its amazing cruelty – was one of the four plays and a narrative history which he set in Rome. Among them, the only one that deals with Imperial Rome without observing accepted Roman history or legend is his completely fictional revenge tragedy of about 1593-94, *Titus Andronicus*. This is his bloodiest and most gruesome play, in which he resorts to horror only for the sake of horror. It is an early play in which Shakespeare was obviously experimenting with Senecan tragedy to produce a blood-and-thunder play according to the taste of the Elizabethan playgoers. Thomas Kyd's earlier *The Spanish Tragedy*, so similar to Shakespeare's *Hamlet*, had scored an immense success. In *Titus Andronicus* the popular taste was fully satisfied. The audience could find anything in the play: blood and cruelty, disaster and revenge. Isaac Asimov, in his *Guide to Shakespeare* wonders if "he weren't deliberately pushing matters to the limit in order to express his disgust of the whole genre" (Asimov, I: 392).

In this particular case, Aaron proves to be a surprisingly complex character, the first Moor in a Shakespearean drama, where racial elements are introduced in the context of a horrific, gruesome revenge tragedy set in the political context of Ancient Rome. Shakespeare has all the reasons in the world to insist on Aaron's skin colour. The playwright is not a stranger to the sixteenth century racial stereotypes and he takes his time in portraying a "barbarous" Moor, or *Blackamoor* – to use a common term used by Queen Elizabeth I herself when referring to a black character. A detailed comparison with Iago might lead to a separate study; my intention was to

find out existing differences and similarities in the two characters, and show that the stereotypes defining a Blackamoor may easily apply to a white character. There are a number of questions we might ask, regarding those stereotypes: Aaron's (or the Moor's) sexuality; the *other's* intellectual abilities; the character's resourcefulness.

This is how the play opens in ancient Rome with its inhabitants deep in the elections campaign, with two candidates and all paraphernalia of political elections available. Shakespeare did not provide any clues as to the identity of "the last that wore the imperial diadem of Rome." If Bassianus calls himself "Caesar's son," it does not mean he refers to Julius "Caesar" or Octavius "Caesar" for the simple reason that "Caesar" was the common appellation for all Roman emperors, one of their royal titles. Historically, one cannot determine the identity of the then deceased Roman Emperor; as it happens, Shakespeare's play is an unusual mixture of different periods of Roman history. One interesting detail is that Bassianus – otherwise known as Caracalla, because of the long cloak ("Caracalla") that he used to wear – was one of the dynasty of Septimius Severus, a Roman Emperor of African origins.

Nevertheless, besides the emperors, we have ample examples of the presence of the *Other*, such as the barbarian invaders of a much later period. The special claim of Titus Andronicus to the gratitude of Rome lay in the wars he had been fighting. Marcus says: "He by the senate is accited home / From weary wars against the barbarous Goths." (TA, I.1.27-28)

Who were, then, these "barbarous Goths", whose Queen, Tamora, had been captured by the Romans and was in custody of Titus Andronicus? They were a group of Germanic tribes who had begun raiding the Roman Empire about the middle of the third century, not long after the time of Caracalla. Roman Emperor Claudius II defeated them in 269, and this victory entitled him to call himself Claudius Gothicus. Then the Gothic danger diminished significantly until 375, when a branch of them, known as Visigoths, were driven into the Roman Empire by the Huns, and three years later, in 378, defeated the Romans in the Battle of Adrianopolis. Theodosius took full advantage and ascended the Roman throne, and by clever diplomacy and judicious bribery he managed to contain the Gothic menace. After his death, the same Visigoths raided Italy, conquered Rome in 410, then willingly left Italy and establish their own kingdom in southern France. Then, in 489, the Ostrogoths, who were just another branch of the Goths, invaded Italy and had their own kingdom established there. None of the Roman emperors and generals until this point could have served as a model, or source of inspiration for Titus Andronicus.

Anyway, in the prose story *The Tragical History of Titus Andronicus*, published one century and a half after Shakespeare's play, but presumably known by Shakespeare and used as a source of inspiration, it is mentioned that the Goths invaded Italy under King Tottilius – a real character, Totila, who was defeated in 552 by general Narses, appointed by Emperor Justinian of Constantinople to replace his predecessor Belisarius, fight the Goths and reconquer Italy. In the *Tragical History* Titus Andronicus was a governor of Greece and came from Greece to rescue Italy, and that fits too. Again, the name "Andronicus" is best known in history as that of several emperors who ruled in Constantinople, so that the very name of Titus Andronicus focuses our attention on the Eastern part of the Roman Empire. Finally, both Belisarius and Narses were ill requited by ungrateful emperors, and the tale of *Titus Andronicus* tells how the general of the title is ill requited by an ungrateful Emperor.

We can suppose then that *Titus Andronicus* was inspired by the events of the time of Belisarius and Narses, but none of the events in the play actually match the events in history.

The etymology is quite simple: in ancient Greek, the word μαυρός (Gr. *mauros*) meant 'dark', and the Greek navigators and colonists used the word to refer to the dark-skinned people

of North Africa. The Romans took over the word as *maurus* – hence Mauretania, the North African kingdom, where the Moors came from. As Latin was the lingua franca of mediaeval and Renaissance Europe, the French took over the term as *maures*, the Spanish changed it to *Moros*, and from this to the English *Moor* there was just one step. A further development of the semantic charge of the term was brought by the same Spanish, who had experienced almost eight centuries of Moorish rule: they applied the term to all Muslims. Later on, the Portuguese slave traders brought sub-Saharan slaves who, being definitely black, were referred to as ‘black Moors’ – hence the Elizabethan ‘blackamoors’, further shortened to ‘Moors’.

In the particular case of Aaron, there are numerous hints in the text of the play to help us conclude that he was a ‘black Moor’ – a blackamoor, whose presence in Italy is easily explained by the control the East Roman Empire exerted on the North of Africa. Shakespeare’s convenient solution was to simply introduce a black villain: to the Elizabethan audience the character’s black face was enough to point to villainy, inhumanity, strangeness, repulsiveness – traits generally associated with the devil, and a handy stereotype.

In his attempt to depict Aaron as the most despicable character in the play, Tamora’s lover and the mastermind in the revenge plot against Titus Andronicus and his whole family – the “chief architect and plotter of these woes” (*TA*, 5.3.3), Shakespeare created a powerful, complex and unpredictable character.

The interest for Shakespeare’s *Titus Andronicus* resides not only in its being the playwright’s first revenge tragedy, but also in the drastic re-interpretation of the racial discourse of positioning the white over black. The play challenges the assumption that – racially, at least – the black man was inferior to the white. The audiences had a clear picture of the black slaves in London, and Aaron breaks all the stereotypes: contrary to the practically illiterate blackamoors kept in London households, Aaron surprises by his literacy – he is a well-schooled Moor, well versed in the classics, well acknowledged with in the Latin classics, Ovid and Horace.

There are two more aspects to be considered: one refers to the Elizabethan assumption of unrestrained, uncontrollable black sexuality, the other one to miscegenation. In contrast to white Tamora and her two sons, Aaron is capable of sexual restraint, which was against the stereotype of the age. In case of miscegenation, the result is visible: there are two babies in the play – the one is black, the result of the relationship between a white woman (Tamora) and a black man (Aaron), and the other baby, just mentioned but not seen, is “fair”, of a black African father and a white mother. The two babies must be seen as projections of contemporary anxieties about miscegenation; their different colours contradict one of the basic ideas of contemporary racial discourse that black men will invariably father black children. It is generally considered that what Shakespeare meant was to confer a note of incredibility to George Best’s famous story that he had seen a black baby born on English soil to an Englishwoman and an Ethiopian,

“whereby it seemeth this blacknes proceedeth rather of *some natural infection* of that man, which was so strong, that neither the nature” of the salubrious English climate, nor the fair “complexion of the mother concurring, could any thing alter.”

If we were to give full credit to Best, the man’s blackness was caused by some serious condition which he calls “natural infection” which nothing could heal, not even the mother’s fair complexion. No doubt, Best was drawing attention to the fear of his countrymen of losing their national identity.

Shakespeare’s position in *Titus Andronicus* contradicts Best by insisting on the line of thought suggested by Thomas Browne in his *Pseudodoxia Epidemica* (1646) that the Blacks – just



like the English – are the descendants of Adam, and are similarly endowed (physically and mentally) – to do both good and bad deeds.

He does not hesitate to mount a counterattack to bring home to Tamora, to the nurse, and emphatically to Tamora's sons that far from being "as loathsome as a toad" (TA, 4.2.69) the black baby is their brother "sensibly fed / Of that self blood that first gave life" to them (TA, 4.2.124-25). This is not meant to be a humanitarian plea, but rather a challenge to drop their "exclusiveness and see in themselves" the consanguineous "evil they see in their black brother."

It is as if *otherness* is taking over, and no one knows the Elizabethans' reaction to this speech, but we find striking similarities between Aaron's soliloquy and Shylock's famous defense of the Jewish community in *The Merchant of Venice*.

The Elizabethan prejudice against blackness may explain the "mute wrath" and "dumb fury" in Aaron's speech; obviously, Shakespeare is aware of the voices of demystification of *the other*. In this particular case, *the other's* voice is neither "mute" nor "dumb". There is much sarcasm in Shakespeare's Moor who, just like *the other* of the Europeans, argues that "coal-black is better than another hue" (4.2.99). As for Aaron's little baby, a new-born Moor, the nurse calls it "a devil", and "a toad."

In this particular case, the black-skinned baby is material, visible and tangible proof of the sinful love affair between Tamora the Goth and Aaron the Moor. The colour of the black baby provokes fear because, according to Barthelemy, "the baby's blackness, and not the baby itself" betrays their sin (Barthelemy, 94). In Shakespeare's play, Aaron's black baby survives all the violence around him; he is seen as "an allegory of European anxiety of the other", and, according to D'amico, "we do not know whether he might receive the kind of training his father imagines; it is in the play as a potential that grows quite literally out of the very center of darkness and destruction" (D'amico, 146).

Considering the general national context, and the huge turmoil provoked by the execution of Doctor Lopez, the play had an obvious political message fully relevant to Shakespeare's audiences and contemporary playwrights. Without going into details, we consider it important to develop upon the idea – so much cherished by twentieth-century critics – that *Titus Andronicus* indeed brought an entire reversal of the general perception of the African as a being inferior to the English. There are sufficient details that confirm that the racial discourse in Shakespeare's play had not lost its immediacy in 1595/96: the Guinea Company had been founded in 1588, leading to an increasing influx of sub-Saharan Africans; by 1593/94, when Shakespeare was busy writing *Titus Andronicus*, there were already too many Blackamoors in the realm. It all went as far as – when two young African prodigies from Senegambia and some other African students arrived – the event was considered as alarming by the British government. What Shakespeare was really doing was to respond to all these social, legal, and ethnic tensions in forms that he could finally put on stage: such cross-cultural encounters called into question the traditional English position on racial hierarchies.

To conclude, with *Titus Andronicus*, we are apparently dealing with the first play that managed to overturn the racial discourse of the time, and position black over white. Racially, the black man was no longer inferior, and Aaron the Moor was much above the sub-Saharan African slaves Shakespeare's audience had come to know. His literacy, his versatility in the classics – Aaron's knowledge of Ovid and Horace much surpassed that of Tamora's sons – was perhaps more than the audience could take. There is another aspect which did not answer one of the stereotypes of the age: the black African's boundless potency. Aaron's sexuality is far from being uncontrolled; he is capable of practicing sexual restraint, quite contrary to Tamora, the white queen

of the Goths and her two sons. Moreover, as compared to the Romans, Titus is an example of moderation and self-discipline, and even a vehicle of moral commentary.

We have already stressed the distinction between Aaron and Titus Andronicus in terms of moral values. Titus does not hesitate to kill his children in order to prove his adherence to the political and moral values of ancient Rome, while Aaron is an embodiment of paternal love in his attempt to prove his black son's humanity and his own paternity. It is a way to prove a certain barbaric dimension to civilized Rome.

It is not possible to do justice to the play's attempt to question the hostile response to the African in Elizabethan England without taking into account, besides the black presence, the early history of English slavery, the whole body of experience made by the English slaveholders and dealers dwelling in early modern Spain, which cultural historians, literary scholars, and Africanists have brushed aside as nonexistent. Ignorance of early English real-life encounters with Africans has, in a way, come in support of Winthrop Jordan's theory that the encounter of the early modern English with Blacks was a traumatic experience – for the English.

## BIBLIOGRAPHY

BOWERS, Fredson. *Elizabethan Revenge Tragedy: 1587-1642*. (Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1959)

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Shakespearean Criticism*. Edited by Thomas M. Raysor. (London: J. M. Dent, 1960)

FANON, Frantz. *Black Skins, White Masks* (New York: Grove Weidenfeld, 1967)

HUNTER GRAMS, Robert. *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*. (New York: Columbia University Press, 1965)

HALL, Kim. *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*. (Ithaca: Cornell University Press, 1995)

IYENGAR, Sujata. *Shades of Difference: Mythologies of Skin Color in Early Modern England*. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005)

JORDAN, Winthrop D. *White over Black. American Attitudes towards the Negro, 1550-1812* (New York: Norton, 1968)

LANG, Berel. *Race and Racism in Theory and Practice* (New York: Rowman & Littlefield, Inc., 1999)

MAXWELL, J. C., ed. *Titus Andronicus*. The Arden Shakespeare (London: Methuen, 1968)

## A THEORETICAL FRAMEWORK FOR THE CRITICAL ANALYSIS OF IDEOLOGICALLY DRIVEN DISCOURSES

Isabela Anda Dragomir

PhD Student, “Lucian Blaga” University of Sibiu

*Abstract: The present paper sets out to establish the guidelines of a discourse analytical approach for the investigation of ideologically driven discourse. The main goal of the theoretical exploration is to highlight the ideological role of the language in constructing representations of the social world. The idea that ideologies are created, maintained and practiced through language is not novel. Drawing on the achievements of critical discourse analysis as a qualitative method of linguistic investigation, the paper attempts to reconcile the critical view on discourse with the analysis of ideological values, following the guidelines established by T.A. van Dijk. The investigative approach used here is aimed at reinforcing the dialectical connection between language and ideologies.*

*Keywords: critical discourse analysis, theoretical framework, ideology, discourse*

### 1. Introduction

The theory of ideology which substantiates the discourse analytical approach of this paper is treated from a multidisciplinary angle. The key term of the study, *ideology*, has been intensively exploited across a variety of disciplines, including history, philosophy, political economy, anthropology. Linguistics, more specifically the study of language as a social phenomenon, cannot be excluded from this enumeration. However, researchers and scholars are united in the belief that the concept of ‘ideology’ is quite a nuisance, since it has been used in a multitude of ways in the two hundred years of its existence. Jan Bloommaert (2005) poignantly declares:

Few terms are as badly served by scholarships as the term ideology, and as soon as anyone enters the field of ideology studies, he or she finds him/herself in a morass of contradictory definitions, widely varying approaches to ideology, and huge controversies over terms, phenomena, or models of analysis (p. 158).

Exploring discourse from a critical perspective is looking at it as a codifying system that social institutions apply in taking their stance, by making use of concepts and assertions whereby they legitimize those assertions as being normal and natural. Under the umbrella of ideological enactments, such concepts and ideas act as a representation of reality and, on account of being firmly backed, claim uncontested veracity status.

The investigative paradigm proposed here is founded on the assumption that CDA is “the close study of language in use” (Taylor, 2001, p. 5) and that although its primary object of study is discourse, it may take excursions into many different connected fields (philosophy, psychology, sociology). Loosely defined, an analysis of the discourse will look at “how stretches of language, considered in their full textual, social and psychological context become meaningful and unified for their users” (Cook, 1989, p. ix). This idea was also developed in the works of J.R. Firth, the

founder of modern British linguistics, who saw language not an autonomous system, but as part of a culture, which is in turn responsive to the environment. Hence, discourse analysis represents a theoretical frame of understanding the cultural environment and the phenomena associated to it, as emerging in communication from the values and beliefs conveyed by means of language.

An investigation of ideologically-driven discourse presupposes the identification of points of intersection between language and the set of beliefs that regulate and control social representations of the world, i.e. ideologies. I strongly believe that CDA is the best suited method in the exploration of the negotiation and production of meaning of the social world. An analysis of ideology will consequently draw upon the importance of context and culture in structuring discourse. The chosen analytical framework provides a different way of theorizing language and focuses on the investigation of discourses specific to socio-cultural contexts from the entry point provided by the critical analysis of ideology.

## 2. The critical analysis of ideology

According to van Dijk (2006a), ideologies are manifested in the social practices of the group they define, and acquired, validated, altered and disseminated through discourse. A sound ideological analysis of the discourse explicitly relates ideologies and language, in virtue of the many similarities they share. The same author synthesizes the multidisciplinary lens (social, cognitive and discursive) through which ideological values should be explored:

As ‘systems of ideas’, ideologies are sociocognitively defined as social representations of social groups, and more specifically, as ‘axiomatic’ principles of such representations. As the basis of the social group’s self-image, ideologies organize its identity, actions, aims, norm and values and resources, as well as its relations to other social groups (p. 115).

From a socio-cognitive perspective, “ideologies are defined as basic systems of fundamental social cognitions and organizing the attitudes and other social representations shared by members of groups” (van Dijk, 1995b, p. 1). Language is also social, because its functions are social. Ideologies are conceptualized as a mental representation comprising different elements such as identity/membership, task, goal, norms, positions, all of which define and shape the values and beliefs shared by a group. Discourses are, in their turn, defined as “abstract structures of form, meaning and interaction” (van Dijk, 2006b, p. 133). The lexical items, syntactic structures, connotation and denotation mechanisms are discursive elements that cannot be observed directly, but are subject to interpretation. They become abstract objects of investigation for language theory and, at the same time, are mental constructs of language. Consequently, meaning has a cognitive nature and any analysis of discourse automatically implies cognitive notions: knowledge, beliefs, opinions and ideologies.

“The point of ideological discourse analysis is not merely to ‘discover’ underlying ideologies, but to systematically link structures of discourse with structures of ideologies” (van Dijk, 1995b, p. 143). In other words, a study of discourse, which is not based on a naïve knowledge of language, discourse, society and ideology, but rather on analytically explicit methods, needs to dissolve any intuition we may have about the meaning of language and target explicitly what patterns of discourse generate specific inferences or mental deductions.

To this aim, van Dijk (1995a) proposes the following levels of critical discourse analysis that connect ideologies and language from the socio-cognitive perspective:

Level 1 – Social analysis, proposing an investigation of overall societal structures (e.g. parliamentary democracy, capitalism, dictatorship), institutional/organizational structures (e.g. political parties, government, the military), group relations (e.g. discrimination, hegemony), group structures (i.e. identity, task, goals, norm, position, resources).

Level 2 – Cognitive analysis, which espouses social cognition and personal cognition as secondary levels of analysis. Social cognition explores sociocultural values (e.g. solidarity, loyalty, ethos), ideologies (e.g. racist, sexist, feminist), systems of attitudes (e.g. multiculturalism), sociocultural knowledge (e.g. society, groups, individuals, language, culture). In its turn, personal cognition is divided into general/context-free cognition, referring to personal values (personal selections from the pool of social values), personal ideologies (personal interpretations of group ideologies), personal attitudes (systems of personal opinions) and personal knowledge (biographical information, past experiences) and particular/context-bound cognition, integrating models (ad hoc representations of specific current actions, events), context models (ad hoc representations of the speech context), mental plans and representations of acts and discourse, mental constructions of text meaning and mental selections of discourse structures (style).

Level 3 – Discourse analysis, examining various structures of text and talk. At this level, the investigation specifically targets the linguistic dimension of discourse: phonological (stress, pitch, volume, intonation) or graphical structures (headlines, bold characters, layout); syntactic structures (word order, topicalization, clausal relations, split constructions); semantic structures (explicit vs. implicit, implications – insinuations, vagueness, presuppositions, allusions, symbolism, collective symbolism, figurativeness, metaphorism); pragmatics (intention, mood, opinion, perspective, relative distance); formal structures (idioms, sayings, clichés, set phrases, language patterns); logic and composition of the discourse (argumentation – strategy, types, cohesion, coherence).

Van Dijk's framework is instrumental in setting the background of a theoretical framework to be employed in order to identify the way in which ideologies are constructed, embedded and conveyed through language and to pinpoint the ideological role of discourse in constructing linguistic representations of the social world.

### **3. Ideology and discourse**

The theory of ideology discussed in this context is articulated based on a conceptual framework connecting discourse and social cognition. Approached from a tripartite perspective, the notion of 'ideology' is further interpreted from cognitive, social and discursive angles, a triangulation that converges towards a multidisciplinary delineation of the term.

#### **3.1. Defining ideology**

Since the end of the 18<sup>th</sup> century, when French philosopher Destutt de Tracy devised the term, the notion of 'ideology' has received a myriad of definitions, forged and adapted to suit a number of different – and often divergent – domains of study, including mass media (Said, 1981; Schmid, 1982), politics (Rosenberg, 1988), and social sciences (Larrain, 1979; Thompson, 1984; Wodak, 1989; Eagleton 1991; van Dijk, 1995b). Although de Tracy defined ideology as 'the science of ideas', this slightly restricted approach to interpreting and analysing what we think, speak and argue has been long appreciated as obsolete, and modernist and postmodernist scholars have enlarged the scope of ideology, defining it as a 'system of beliefs' (van Dijk, 1995a), false



consciousness (Engels' interpretation of Marxism), social cognition (Fiske & Taylor, 1991; Resnik, Levine & Teasley, 1991; Chomsky, 1993), mental and social representations (Johnson-Laird, 1983; Farr & Moscovici, 1984) and ultimately simply as norms and values organizing individuals, groups and institutions.

Essentially, ideologies are defined as 'systems of beliefs', or collective structures of ideas, notions, norms and values. As system of ideas belonging to the same group, ideologies are the fundamental notions on which the social practices of the organization are based. As they most frequently emerge from opposition and conflict, linguistically manifested by the polarization between 'us' and 'them', 'ingroups' and 'outgroups', 'positive' and 'negative', ideologies monitor and control the attitude, behaviour and, in the long run, the actions of the organization in relation to the outside world.

Starting from the assumption that ideologies are neither personal nor private, but are socially shared in collectivity, we argue that ideologies can be further defined as mental representations that shape the social identity of a group, united by a system of commonly accepted values and norms embraced as fundamental and axiomatic, aimed at controlling and organizing the existence and the image of the organization. In this respect, one of the major functions of ideologies is to provide consistency to the philosophies of a group and promote a common background for their acquisition and use in daily contexts. More importantly, ideologies also stipulate what cultural values (viz., justice, equality, freedom, democracy etc.) are relevant for the organization and define their role and importance for the cohesion of the institution.

### **3.2. The social-cognitive function of ideology**

The proposed theoretical approach to ideology is much in line with other contemporary approaches targeting a definition of the notion. Rosenberg (1988), Thompson (1990) or Eagleton (1991) also view ideologies as a 'system of ideas' attributing them both social and cognitive dimensions. Localized between societal organizations and configurations of the mind, ideologies are seen as basic frameworks of social cognition, having precise internal structures as well as social and cognitive roles. Flanked by cognitive representative images and processes essential for the materialization of discourse and action, on one hand, and socially-situated positions and goals of social groups on the other, ideologies often aim to validate command and authority, to articulate opposition in relationships of power or to promote basic guidelines for the behaviour of professional categories (scientists, journalists) and institutions (schools, the military).

Perceived through the lens of social cognition, ideologies cogently entail cognitive functions. In addition to organizing, monitoring and controlling the group's attitudes and behaviour, ideologies also regulate the enlargement, organisation and manifestation of sociocultural knowledge. Located at the intersection between the social and the individual, ideologies and the knowledge controlled by them influence the personal cognition of the members of the group, translating personal experiences and the mental representations associated to them into 'models' of social practice (van Dijk & Kintsch 1983). Defined as mental representations of events, actions and situations people have experience with, these models represent the personal and unique knowledge and opinions stemming from the biographical practice of the individuals. Nonetheless, these experiences are socially-controlled and intertwined in a nexus of collective social cognitions shared within the group, which makes them part of a combined personal and instantiated social information materialized into mental models. Their application to the interpretation of reality is essential in making explicit the relation between group ideologies and

discourse. In sum, the cognitive dimension of ideology explains how the shared mental models of social representations control text and talk and how individuals understand, interpret and apply the social practices specific to the group they belong to.

By and large, ideologies are shaped and defined by a set of social and cognitive functions. They consolidate and fundament the social representations the members of an ideological group share. They constitute the most substantiated origin of discourse and generate the social practices through which group members validate their affiliation and membership. Allowing group participants to coordinate and manage their actions and interactions towards accomplishing the ultimate goals of the organization, ideologies act as catalysts in channelling the joint efforts of the individuals on their path to becoming an entity adhering to the same values and principles. Lastly, ideologies perform the function of the missing tie between social structures and their discourses and actions, thus filling the void separating the cognitive and the social dimensions of individual representations of the world and forging them into durable collective models.

### **3.3. Discourse structures and structures of ideology**

As an investigative entry point, ideological discourse analysis is concerned with discovering the ideologies inherent in discourse and, more importantly, with systematically connecting structures of ideology with structures of discourse. In order to explain the structure and properties of ideologies, van Dijk (2006c) has hypothesized a general ideological schema and postulates that “in order to be acquired and used, ideologies need some kind of organization” (p. 118). This assertion leads us to the idea that ideologies are not extensive, unordered, chaotic sets of beliefs, but are systematized according to a schemata, and have a structural organization. Since ideologies are complex cognitive representations, they are organized around a series of conventional categories allowing social actors to recognise, understand, construct, alter or even discard different beliefs. The categories that enter in the composition of the ideological schemata are derivative from the inherent characteristics of the social group and regulate the identity and identification of the members to the group. The same author has identified six categories reflecting the levels that compose the structure of ideologies: membership criteria, typical activities, overall aims, norms and values, position, resources (van Dijk, 2006a). These categories control and govern individual and collective actions and also mentally organize the representative models of ideology. Consequently, social groups can be defined in terms of identity and membership, specific actions, goals and beliefs.

This purely theoretical schemata becomes plausible if applied in practical research and used to explain social practices, such as discourse. If ideologies, as assumed above, are structured on the basis of a schematic representation, then it is only expected to infer that discourses are also structured under the influence of the specific ideologies they enact. Weiss and Wodak (2007) argue that discursive practices are at the same time structured and structuring actions, that is they organize ideologies and are, conversely, organized by them.

An analytically explicit examination of discourse needs to specify expressions and meanings embedded in linguistic materializations and investigate closely the mental representations displayed in communication. In discourse, ideologies are typically expressed in units of meaning, linguistically defined as clauses, symbolised as networks of conceptual nodes organizing mental representations of the world. They imply a certain syntax (topicalization, word order, clausal relations such as the relations main vs. subordinate, fronted vs. embedded), specific semantic structures (explicit vs. implicit, lexical polarizations, codes), rhetorical devices

(repetitions, euphemisms, litotes) and pragmatic aspects (self-congratulation vs. allegation, declaration vs rejection, boasting vs. derogation). In short, discourses and the language deployed in the production thereof have a wide array of structural mechanisms used to express ideologically controlled opinions. Discourse structures are connected to the structure of ideologies in that they enact the fundamental ideologies and promote favoured mental models, attitudes and ultimately ideologies.

A diversity of discursive strategies and structures are employed to express ideological beliefs as well as the consequent personal and social opinions. They allow the discovery of linkages between ideologies and discourse at a structural level. Ideological discourses, by extension, will characteristically be semantically concerned with specific themes, local meanings and implications in providing descriptions of: self-identity – membership, affiliation, origin, properties, history, boundaries; activities – tasks, activities, expectations, social roles; goals – objectives usually labelled as ideologically situated positive actions that are not necessarily factual (e.g. ensuring peace and stability, defending the interests of the country/alliance, peace-building etc.); norms and values – oppositions of good / bad, right / wrong, truth / lie, equality / inequality, tolerance / intolerance, democracy /oppression etc.; position and relations – group relations, conflict, power dynamics, polarization; resources – information, knowledge, expertise etc.

### 3.4. Ideology and discourse processing

The identification and deconstruction of the specific ideologies positioned in discourse can be operationalized by interpreting discourses from a linguistic and socio-cognitive perspective, based on an articulated conceptual framework that connects knowledge, cognitive models and context. The processes involved in decomposing the explicit or often hidden meaning of communication start from the premise that ideologies are the foundation of discourse. Processing discourse actually resumes to processing ideologies, since the values, norms and beliefs of a group are acquired and expressed by spoken and written communicative instances and interaction. When the members of a group (institution, organization) legitimate their actions, they linguistically materialize them in the form of ideologically driven discourses.

As discussed in the previous section, the link between discourse and ideology is established on the basis of structures of discourse: syntactic structures (agency), polarized lexical items (pronouns such as *us* and *them*), metaphors, implications, argumentation, and others properties of discourse. However, Duranti and Goodwin (1992) argue that observing ideologically based linguistic devices used in the construction of discourses is not sufficient, but that it is critical to theorize discourse processing in terms of context structures. Contexts are actually the interface between the social situation and the communicative event, cognitively conceptualized as mental models, that is as specific representations through which social actors experience, understand, and represent the significant aspects of the circumstances they are part of. These mental models facilitate the connection between the discourse and the social/political/cultural context in which it is produced, in terms of subject (who), topic (what about), location (where), time (when), audience (to whom) etc. Such features are relevant for the comprehension of the communicative situation and control a wide range of discourse processing stages, while validating the social appropriateness of the discourse. Defined as “subjective participant definitions of communicative situations” (van Dijk, 2006a, p. 159), contexts may be ideologically biased, thus resulting in subjective discourses (for example, discourses that have a more or less respectful tone or lexical choices).

Contexts are equally instrumental in the processes of construction and reception of

discourses, since the information inherent in the context model (from a pragmatic perspective, for instance, in terms of the 'who is involved') controls the speech acts of the communicative event. One utterance can be at the same time perceived as an assurance or as a menace, depending on the dynamics of power regulating the relationship between the social actors, their position within the organization, their (expressed or hidden) intentions etc. In the same manner, semantic context models specifically locate and control the selection of information, the choice of the topic and the type of the information to be transmitted. Furthermore, context models regulate the style of the discourse, i.e. all grammatical choices (pronominalization, syntax) that define the situation, translated in the selection of the different levels of formality or registers specifically tailored to the circumstances. The format of the discourse is also influenced by these models, which ultimately control the mechanics of communication in terms of organization, structure, layout etc.

While mental contexts are personal and characterised by a high degree of subjectivity, the ideologies, attitudes and knowledge shared by the members of a group are more general and claim an uncontested status of legitimacy. As an essential instrument in controlling the production and the reception of discourses, knowledge is assimilated and normally presupposed by the majority of the individuals belonging to different communities (culture, city, nation, organization). This commonly-accepted, taken-for-granted knowledge makes it possible for discourse meanings to be decoded and interpreted on a mutual ground by the members of the same community. Since it is essentially defined as socially shared beliefs, knowledge is also ideological and consequently contributory to the creation of mental models and, implicitly, of the discourses founded on them. It acquires a wide-ranging dimension and receives a definition that is beyond the individual, and is situated at the level of the social group.

#### **4. Anchoring the theoretical framework - categories of ideological discourse analysis**

The above mentioned relation between structures of discourse and structures of ideologies is fundamental in defining various categories of ideological discourse analysis. Starting from van Dijk's (2006a) own conceptualization, I will briefly enumerate the domains of discourse analysis and the analytical implications that can be traced back to the ideologies expressed in discourse.

Argumentation is concerned with the manner in which conclusions can be reached with the help of logical reasoning. As a cognitive process, argumentation is based on a set of assumptions and premises, involves making inferences through informed methods of analysis and ultimately aims at constructing and supporting a point of view or a concluding statement. In discourse, argumentation is materialized by summoning authority, by using exemplifications and illustrations or with the help of the so called 'number game' strategy, that is the use of statistic and numerical backup information. In order to claim uncontested status for their ideological beliefs, the social actors involved in the production and dissemination of discourse often make use of authority (experts, moral leaders), which they mention in support of their statements. NATO, the United Nations, or the World Health Organization, as international bodies, the media, the church or the courts often assume that function, and their official endorsement is activated depending on the type of ideology that needs validation. Assertion or claims in argument become more credible when backed up with evidence. Various forms of evidentiality, such as citing a plausible source, offering concrete examples (easier decoded than abstract arguments), are more impactful and argumentatively more plausible. The practical culture nowadays heavily relies on statistics as the main resource to convincingly display impartiality, reliability and therefore credibility.

The analysis of meaning, as probably the vastest domain of study in CDA, transcends the traditional approach, limited at identifying the relationship between words, phrases and sentences in terms of their communicative purpose and takes a trip into the depths of an investigative procedure aimed at highlighting conceptual and associative relations between lexical units, by separating meaning based on the distinction between denotation and connotation, while examining the semantic features and roles of discourse. For instance, the ideological categories of meaning could be expressed by the way in which social actors are represented in discourses. Ingroup members are typically described in a neutral or positive way, while outgroup members receive a negative portrayal. This polarization is located in another classification of ideological discourse analysis, that of categorization, explicitly assigning specific features to antagonistic groups (us vs. them, our vs. their, oppositions such as good/bad, friend/foe etc.). The relationship between ingroups and outgroups is also expressed by means of comparison, a strategy whose main purpose is to oppose main characteristics, values, beliefs, attitudes and behaviours and ultimately the ideologies of the divergent categories. Moreover, due to a number of many contextual or pragmatic reasons, discourses do not render everything their producers know or believe. As a consistent portion of discourse is often implicit, such implications may be decoded by the recipients on the basis of the shared knowledge and beliefs (ideologies), which are located in the mental models constructed about the situation described in the discourse. In most discourses on controversial issues, for example, implicitness could be deliberately used so as to transmit meanings whose categorical expression could be otherwise understood as prejudiced. Closely linked to the notion of implicitness, various forms of vagueness are also to be expected in virtually all debatable contexts, where vague expressions lacking well-defined referents (nouns – thing, device; quantifiers – few, a lot; adjectives – high, low, big, small) are emblematic for such discourse.

Rhetoric has significantly evolved since its ancient development as the art of discourse. In linguistics, it is a category typically concerned with studying the principles and rules deployed in the construction of discourse as a means of persuasion. Whether materialized as surface structures, such as alliteration or rhyme, or as semantic figures, like irony, euphemism, metaphor, or hyperbole, rhetorical structures may represent a form of ideological control, underlying mental models and social beliefs and anchoring shared representations of the world in the discourse of a particular community of practice. Against the polarized background hosting the opposition between positive self-presentation and negative other-presentation, hyperboles are used as semantic rhetorical devices aimed at the enhancement of meaning. In ideological discourses constructed in support of divergent stances taken in relation to a specific issue, we expect that the assumed corrupt actions or features of the ‘others’ be rendered in hyperbolic terms, while ‘our’ bad actions are described in moderated terms. This last strategy directly links to the avoidance of forming a negative impression, as the negative acts of the ingroup are downplayed with the help of euphemisms. Observably, the use of euphemisms is justified not only in ideological terms (ingroup protection), but also in contextual terms, for instance personal context (mood), social context (formality, power relations) or sociocultural settings (sociolect, norms and values). The well-known semantic-rhetorical figure of metaphor is highly persuasive, and its use is directed to transforming unfamiliar, complex abstract meanings into more tangible and more familiar concepts.

As a component of style, lexicalization is an ample category of ideological expression, involving a selection of words and phrases employed in direct connection with the discourse genre or the pragmatic backgrounds mentioned above, which are typically ideologically controlled. Fundamental concepts and beliefs are expressed by specific lexical items, selected depending on



the goals, role, position, or opinion of the social actors, that is, as a function of context features. Overall ideological strategies are planted in discourse with the help of specific lexical choices, which, in the context of the prevalent polarization, are used to either glorify ingroup members' actions and characteristics or degrade the outgroup's manifestations and features.

The same linguistic opposition of negative other-presentation and positive self-presentation is articulated with the support of semantic macro-strategies, employed as a technique of discursive composition aimed at emphasizing mental models or social cognitions which control meaning by legitimizing, rationalizing, validating and universalizing ideologies. Ideologically controlled models representing various realities resort to semantic macro-strategies in order to transmit biased viewpoints or attitudes, in the construction of which the dichotomy implicit/explicit is highly instrumental. In essence, the categorization of individuals in ingroups and outgroups, the division between 'good' and 'bad' and the opposition between 'us' and 'them' are not at all value-free, but are impregnated with ideologically driven applicative manifestations of beliefs, values and norms.

## 5. Conclusions

Ideologically driven discourses could be deconstructed according to an analytical framework that relates structures of ideologies with the implicit structural organization of discourse, from a socio-cognitive perspective that espouses thought, action and communication. Since ideologies have social and cognitive functions, we may conclude that they conceptually influence, monitor and control the discursive manifestations characteristics to individuals, groups, organizations and institutions. Ideologies also have an extensive impact on the internal organization of the discourse as well on its external reception, stamping specific social practices that are visible through the influence ideologies have on social interaction, group coordination and cohesion, and the traditional activities of group members whose common effort converges towards the accomplishment of the same goals. Cognitively, ideologies manifested in discourse interact with personal and social frames of knowledge and are instrumental in constructing mental models of communicative contexts and events and in facilitating the construction and comprehension of text and talk.

The framework proposed in this paper shows that ideologically controlled discourse structures are populated with related configurations and strategies of management and expression of mental representations. Globally, we may assert that specific organizational patterns and syntactic and semantic structures emphasize and make prominent information that is typically self-serving and stable, while dispreferred information is downplayed and usually restrained. This divergence is normally localized in mental models that are not only conceptualizations of individual interests and values, but also participate in the shared construction of ideologies. However, since ideologies are rarely explicitly and directly expressed in discourse, their comprehension is typically achieved through general attitudes and specific group-based representations, which lie at the core of discourse production and reception.

The presented theory stresses the idea that ideologies are articulated in discourse and explains the many ways in which ideological discourses are constructed and diffused through language. We may conclude that ideological acquisition, validation and transmission is typically discursive and complemented by enactment through social practices. An adequate ideological analysis of any type of discourse should be located at the intersection between ideological structures and discourse structures and more generally between discourse, knowledge and society.

## BIBLIOGRAPHY

- Bloomaert, J. (2005). *Discourse (Key topics in sociolinguistics)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chomsky, N. (1993). A minimalist program for linguistic theory. In K. Hale & S. J. Keyser, (Eds.), *The view from Building 20* (pp. 1-52). Cambridge: MIT Press.
- Cook, G. (1989). *Discourse*. Oxford: Oxford University Press.
- Duranti, A. & Goodwin, C. (1992). *Rethinking context: Language as an interactive phenomenon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eagleton, T. (1991). *Ideology. An introduction*. London: Verso Eds.
- Farr, S. & Moscovici, S. (1984). *Social representations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fiske, S. T. & Taylor, S. E. (1991). *Social cognition*. McGraw-Hill.
- Johnson-Laird, P. N. (1983). *Mental models*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Larrain, J. (1979). *The concept of ideology*. London: Hutchinson.
- Resnick, L. B., J. M. Levine & Teasley, S. D. (1991). *Perspectives on socially shared cognition*. American Psychological Association.
- Rosenberg, S. W. (1988). *Reason, ideology and politics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Said, E. W. (1981). *Covering Islam: How the media and the experts determine how we see the rest of the world*. New York: Pantheon.
- Schmid, A. P. (1982). *Violence as communication: Insurgent terrorism and the Western news media*. London: Sage.
- Taylor, S. (2001). Locating and conducting discourse analytic research. In M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (Eds.), *Discourse as a data: A guide for analysis* (pp. 5-48). London: Sage Publications.
- Thompson, J. B. (1984). *Studies in the theory of ideology*. Berkeley, CA: University of California Press.
- van Dijk, T.A. (1995a). Discourse analysis as ideology analysis. In C. Schaffen & A. Wenden (Eds.) *Language and Peace*. (pp. 17-33). Aldershot: Dartmouth Publishing.
- van Dijk, T. A. (1995b). Discourse semantics and ideology. *Discourse and society*, 6(2), 243-289.
- van Dijk, T. A. (2006a). Politics, ideology, and discourse. In K. Brown (Ed.), *The Encyclopedia of Language and Linguistics* (vol. 9) (pp. 728-740). Oxford, New York: Pergamon Press.
- van Dijk, T. A. (2006b). Ideology and discourse analysis. *Journal of political ideologies*, 11(2), 115-140.
- van Dijk, T. A. & Kintsch, W. (1983). *Strategies of discourse comprehension*. New York: Academic Press.
- Weiss, G. & Wodak, R. (Eds.). (2007). *Critical discourse analysis: Theory and interdisciplinarity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Wodak, R. (Ed.). (1989). *Language, power and ideology: Studies in political discourse* (vol. 7). Amsterdam: John Benjamins Publishing.

## PAREMIOLOGY IN LITERATURE. THE USE OF PROVERBS IN

## DON QUIXOTE

Alin Titi Călin

PhD. Student, "Alexandru Ioan Cuza" University of Iași

*Abstract: As a stylistic unit, the proverb is an commonly used tool in literary texts. In dialogue or in narration, evidenced by introductory formulas or assimilated in the phrase, fully or partially rendered, the paremiological units have been inserted in many writings. Miguel de Cervantes is well-known for constantly employing proverbs in his masterpiece, «Don Quixote». Starting from some general theoretical considerations, this paper aims to highlight the literary use of proverb in Cervantes' novel.*

*Keywords: context, paremiological accumulation, adaptation, speaker's intentions, characterization*

## 1. Introducere

Specie a literaturii populare, paremia reprezintă un element de înnobilare a creațiilor literare, marii gânditori ai literaturii universale recurgând adesea la „coloritul irepetabil al proverbelor, la forța lor de sugestie, la posibilitățile lor de nuanțare a mesajelor”<sup>1</sup> și trebuie amintit, așa cum postulează George Coșbuc<sup>2</sup>, că literatura adesea poate fi geneza sau izvorul unor proverbe. Ilie Danilov consideră că metafora și alegoria contribuie la sporirea gradului de universalitate a proverbelor, la aplicarea acestor unități în multiple situații, cele mai autentice proverbe fiind considerate cele care au în structura lor metafore și alegorii<sup>3</sup>. Comparația, un element stilistic frecvent întâlnit, continuă paremiologul, asigură proverbelor caracterul ilocutionar, în vreme ce epitetul și hiperbola conferă expresivitate și concizie. Procedeele stilistice sunt frecvent folosite în cazul structurilor paremiologice: antiteza (*Ori laie, ori bălaie*), metafora (*Pasărea pe limba ei piere*), comparația (*Femeia cinstită e ca soarele casei*), hiperbola (*A face din tânțar armăsar*). Aceste structuri contribuie la precizia, claritatea și plasticitatea exprimării gândurilor, la zugrăvirea unui cadru sau a unei atmosfere, dar, mai ales, pot reprezenta un mijloc de caracterizare a personajelor.

Dintre cei care au vrut să își îmbogățească stilistic operele, să le confere un plus de expresivitate prin valorificarea valențelor proverbelor și zicătorilor amintim pe Creangă, Eminescu, Coșbuc, Molière, Pușkin, Shakespeare, Cervantes. Dacă opera lui Ion Creangă

<sup>1</sup> Ilie Danilov, *Paremiologia rusă din perspectivă comunicativă, lingvistică și stilistică*, Editura Sirius 4, Veliko Turnovo, 1995 p. 31.

<sup>2</sup> Scriitorul menționează diferite origini ale proverbelor în *Nașterea proverbelor*, publicat în vol. George Coșbuc, *Elementele literaturii populare*, Antologie, prefată și note I. Filipciuc, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986, pp. 267-274.

<sup>3</sup> Ilie Danilov prefată la *Repere ale proverbelor românești*, p. 9.

constituie un tezaur paremiologic românesc, prin multitudinea de proverbe și zicători, în egală măsură, opera lui Miguel de Cervantes este apreciată ca un tratat de paremiologie<sup>4</sup>.

## 2. Evocarea proverbelor în textele literare

Conform literaturii de specialitate<sup>5</sup>, în textul literar proverbele ocupă două poziții principale: în dialog și în narațiune. Grație caracterului ilocuționar, în narațiune, proverbele au menirea de a stârni curiozitatea și de a menține treaz interesul cititorului. Integrarea unităților paremiologice în opere reprezintă și o modalitate a autorului de exprimare a concepției despre lume sau față de cele narate.

Adesea mici cuplete de de enunțuri rimate, proverbele au fost considerate mici poeme de către Charles Clay Doyle<sup>6</sup>. Unul din cei mai valoroși paremiologi, Wolfgang Mieder a realizat un studiu asupra proverbelor utilizate în literatură<sup>7</sup> și a constatat inserarea acestor forme lingvistice și stilistice în textele scriitorilor canonici ai culturii universale precum: William Shakespeare, Jane Austen, Emily Brontë, Virginia Woolf, John Steinbeck, Ivan Turgheniev, Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes, Alexandre Dumas, Stendhal (Henri-Marie Beyle), Émile Zola, Guy de Maupassant, Jules Verne, Albert Camus. Chiar dacă acești scriitori au inserat proverbe în creațiile lor, în cercetarea realizată asupra proverbelor la Rabelais și Cervantes, Eleanor O'Kane dezvăluie că integrarea acestor unități în textele beletristice s-a operat începând cu literatura mediavală (Chaucer, Arcipreste de Hita), dar mai ales în perioada Renașterii<sup>8</sup>.

Nuanțele și ramificările unui proverb devin în cadrul literaturii o formă concisă, plastică, ironică și/sau metaforică de exprimare unei judecăți de valoare sau de emiterie a unui comentariu asupra gândurilor sau acțiunilor unui personaj, asupra unui fenomen natural sau social, sau asupra unor evenimente. Analizând funcționalitatea proverbelor în literatură, Louis Combet evidențiază caracterul revelator al acestora<sup>9</sup>. Mai precis, proverbul devine o trăsătură stilistică de caracterizare a personajului care îl uzează și/ sau a personajului asupra căruia i se adresează, în funcție de tematica, forma și contextul în care se întrebuițează proverbul. Prin modalitatea de evocare a unui proverb – parțial redat, înțeles sau întrebuițat corect sau greșit, personajele își pot arăta prostia, înțelepciunea, nebunia, raționamentul, viziunea asupra lumii etc. În cadrul unui dialog, aplicabilitatea și adecvarea proverbului<sup>10</sup> reprezintă factori importanți pentru determinarea intențiilor și a relațiilor dintre personajele participante la discuție. În al doilea rând, prin aprecierea

<sup>4</sup> María Jesús Barsanti Vigo, *Análisis paremiológico de «El Quijote» de Cervantes en la versión de Ludwig Tieck*, Peter Lang, 2003, p. 11.

<sup>5</sup> Ilie Danilov, *Repere ale paremiologiei românești*, p. 111.

<sup>6</sup> Idee izvorâtă din studiul lui Charles Clay Doyle asupra uzului proverbelor în textele beletristice, în volumul colectiv *Introduction to paremiology: A Comprehensive Guide to Proverbs studies*, Hrisztalina Hrisztova-Gotthardt, Melita Aleksa Varga (eds.), De Gruyter Open Ltd., Varșovia, Berlin, 2014, p. 262.

<sup>7</sup> Charles Clay Doyle, *op. cit.*, p. 269, *apud* Wolfgang Mieder, *Proverbs in World Literature: A Bibliography*.

<sup>8</sup> Eleanor O'Kane, *The proverb: Rabelais and Cervantes*, Comparative Literature, 2, Bell & Howell Information and Learning Company, University of Oregon, 2001, p. 361.

<sup>9</sup> Louis Combet, *Los refranes en la literatura* în Euskera, XLI (2. Aldia), Durango, 1996, p. 830.

<sup>10</sup> Cei doi termeni au fost mai amplu dezbătuți în studiul lui Roger D. Abrahams și Barbara A. Babcock, *The Literary use of proverbs*, în *The Journal of American Folklore*, Vol. 90, N.358, American Folklore Society, 1977, pp. 414-429.

unor aspecte sociale sau a unei întâmplări, proverbul devine „o metaforă ce adună sau separă oamenii”<sup>11</sup>.

### 3. Paremiologia în *Don Quijote*

În studiul realizat de către Roger D. Abrahams și Barbara A. Babcock se abordează și prezența unităților paremiologice în textul lui Cervantes, cercetătorii afirmând că proverbele reprezintă în operă particularitatea limbajului lui Sancho Panza, o trăsătură de caracter, care devine un mijloc prin care Cervantes marchează schimbarea raporturilor sau transformarea celor două personaje centrale ale romanului, ceea ce critica de specialitate a numit quijotizarea lui Sancho Panza și sanchopancizarea lui Don Quijote<sup>12</sup>. Mai mult decât atât, cei doi cercetători consideră că proverbele utilizate de Cervantes reprezintă un mijloc de caracterizare, de stabilire a relațiilor între personaje și de constuire a scenelor<sup>13</sup>. Sancho Panza, de pildă, mărturisește: *Si soy – respondió Sancho –; y soy quien la merece tan bien como otro cualquiera; soy quien <juntate a los buenos, y serás uno de ellos>; y soy de aquellos <no con quien naces, sino con quien paces> y de los <quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija>*. În textul citat se evocă în mod autonom trei proverbe, locutorul atribuindu-și în mod vădit sensul apoftegmatice ce se desprinde din aceste unități. Această autocaracterizare realizată prin intermediul enunțurilor gnomice a fost comentată de către Sorin Mărculescu, cel care semnează a doua traducere în limba română, într-o notă de subsol. Hispanistul afirmă că la o primă vedere aceste structuri ar putea devoala ambițiile cavalești ale scutierului, o prietenie de conveniență cu don Quijote, însă proverbele sunt o mărturisire a dorinței lui Sancho de a semăna moralmente cu stăpânul său, o manifestare a prieteniei față de el<sup>14</sup>.

În general, proverbele din memorabila operă a lui Cervantes apar inserate în gândirea unui personaj, cel mai adesea în intervențiile lui Sancho Panza. Există, totuși, un moment în care paremiile nu sunt evocate în dialog, emise de un personaj, ci și în narațiune. În prima parte a operei, preotul și bărbierul ard cărțile cavalești, dar laolaltă cu acestea, dispar și cele care ar fi meritat să rămână. Cervantes evidențiază această nedreptate amintind proverbul *pagan a las veces justos por pecadores*<sup>15</sup>.

Eleanor O'Kane consideră că paremiile folosite în operele literare sunt fie „exploatări psihologice”<sup>16</sup>, ce relevă modul de gândire al unui personaj, dinamizează dialogul și dezvăluie sau anticipează aspecte ale intrigii, fie sunt artificii ce pot apărea acumulate, adaptate, sub formă de aluzii, încrucișate sau răstălmăcite, sau în jocuri de cuvinte. Pentru cercetătoare, acumulările reprezintă cea mai spontană formă de manifestare a cunoștințelor paremiologice, prin exprimarea succesivă a unor proverbe, abuzând chiar de uzul acestora. O'Kane menționează că acest artificiu

<sup>11</sup> Aserțiunea originală: *a perfect metaphor for what keeps people apart or together*, în Wolfgang Mieder, *Proverbs: A Handbook*, Greenwood Press, London, 2004, p. 74, traducerea noastră.

<sup>12</sup> Roger D. Abrahams și Barbara A. Babcock, *The Literary use of proverbs*, în *The Journal of American Folklore*, Vol. 90, N.358, American Folklore Society, 1977, p. 425-426.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Interpretarea îi aparține lui Sorin Mărculescu, *Don Quijote de la Mancha*, vol. II., p. 268.

<sup>15</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I vol., Edición (introducción, texto y notas) de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 1991, p. 140.

<sup>16</sup> Eleanor O'Kane, *op. cit.*, p. 364.



a apărut odată cu literatura medievală, dar a fost specific în perioada Renașterii. Vehicularea unor serii de proverbe în cadrul aceleași intervenții, fără sincope, va fi proprie vorbirii lui Sancho Panza. Un exemplu în acest sens îl constituie momentul când, înainte de a pleca într-o nouă aventură cu stăpânul său, forțat de soție sa, scutierul îi cere lui don Quijote o răsplată lunară pentru serviciile sale. Sancho își începe discursul prin a spune că Teresa a fost cea care l-a sfăuit în acest sens, ca ulterior să exprime o serie proverbe ce reprezintă îndemnuri la precauție: *Teresa dice – dijo Sancho – que ate bien mi dedo con vuestra merced, y que hablen cartas y callen barbas, porque quien destaja no baraja, pues más vale un toma que dos te daré. Y yo os digo que el consejo de la mujer es poco, y el que no lo toma es loco*<sup>17</sup>.

Adaptarea reprezintă citarea indirectă a unui proverb, eventual ușor modificat, cu valențe generale, pentru a fi aplicat unui fapt sau context particular. Parțial redat, proverbul devine o aluzie, autorul bazându-se pe cunoștințele paremiologice ale cititorului și pe posibilitățile acestuia de a-l identifica și de a înțelege inserarea acestuia. De asemenea, Eleanor O'Kane afirmă că o combinație a celor două artificii ale proverbelor – adaptare și aluzie – reprezintă un procedeu „eficient”, exemplificând un pasaj din *La Celestina* a lui Fernando de Rojas: *Dejaos morir sirviendo a ruines, haced locuras en confianza de defension! Biviendo con el condeque no matasse el hombre, me daba mi madre por consejo și oferind proverbul complet: Cuando vives con el conde, no mates al hombre, pues morira el hombre y te perdiran el hombre*.<sup>18</sup>

În cazul încrucișării sau răstălmăcirii, O'Kane notează că ar fi vorba de un procedeu de substituție a unor constituenți. Câtă vreme nu se alterează sensul paremiei originale, se poate aprecia existența unor variante ale aceluiași proverb. Cu toate acestea, în cazul operelor literare, o posibilă încrucișare sau răstălmăcire se efectuează cu reale intenții de a denatura înțelesul unei unități paremiologice originale, scriitorul având un scop precis în momentul în care operează modificări la nivelul unei formule apoftegmatice. De pildă, în cazul romanului *Don Quijote de la Mancha*, în momentul în care se află la vânătoare cu ducele și ducesa, Sancho Panza spune că nu înțelege această activitate și că regii și conducătorii nu ar trebui să vâneze. După o contrazicere cu ducele care consideră că atunci când va ajunge guvernatorul unei insule, va trebui să vâneze, Sancho apelează la forța axiomatică a unui proverb, încercând să-și convingă interlocutorul: *el buen gobernador, la pierna quebrada, y en casa*<sup>19</sup>. Paremia în cauză nu este decât o răstălmăcire a altui proverb, amintit mai devreme în operă, în contextul unei discuții cu Teresa: *la mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa*<sup>20</sup>.

## Concluzii

<sup>17</sup> Miguel de Cervantes, *Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, Edición (introducción, texto y notas) de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 1991, p. 76.

<sup>18</sup> Eleanor O'Kane, *op. cit.*, p. 365-366.

<sup>19</sup> Miguel de Cervantes, *Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, Edición (introducción, texto y notas) de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 1991, p. 289.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 64.

În mod vădit, paremiologia în operele literare conferă diferite efecte estetice: potențează oralitatea stilului, caracterizează personaje, poate fi o importantă sursă de umor, scriitorul își poate exprima viziunea despre lume etc. Puținele investigații asupra uzului proverbelor în textele beletristice au arătat că aceste formule apoftegmatice au menirea de a caracteriza personaje fie direct, fie indirect, cum am văzut că se întâmplă cu Sancho Panza. Principalele considerații realizate de O'Kane au devoalat tendința anumitor scriitori, în special din perioada Renașterii, de a evoca acumulări paremiologice, o serie de unități aforistice menționate succesiv, exponentul acestui procedeu fiind, din nou, scutierul lui don Quijote. Alte modalități de redare a proverbelor transpuse și în romanul-capodoperă al lui Cervantes au fost adaptarea, răsălmăcirea paremiilor în funcție de intențiile comunicative ale personajelor și de contextul situațional.

### Bibliografie

Abrahams, Roger D. și Babcock, Barbara A., *The Literary use of proverbs*, în *The Journal of American Folklore*, Vol. 90, N.358, American Folklore Society, 1977.

Barsanti Vigo, María Jesús, *Análisis paremiológico de «El Quijote» de Cervantes en la versión de Ludwig Tieck*, Peter Lang, 2003.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I vol., Edición (introducción, texto y notas) de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 1991.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha*, Edición (introducción, texto y notas) de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 1991.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, II vol., traducere, cuvânt înainte, cronologie, note și comentarii de Sorin Mărculescu, cu un studiu intrductiv de Martin de Riquer, Editura Paralela 45, Pitești, 2004.

Combet, Louis, *Los refranes en la literatura* în Euskera, XLI (2. Aldia), Durango, 1996.

Coșbuc, George, *Nașterea proverbelor*, în *Elementele literaturii populare*, Antologie, prefață și note I.Filipciuc, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1986.

Danilov, Ilie, *Paremiologia rusă din perspectivă comunicativă, lingvistică și stilistică*, Editura Sirius 4, Veliko Turnovo, 1995.

Danilov, *Repere ale paremiologiei românești*, Editura Moldova, Iași, 1997.

Hrisztova-Gotthardt, Hrisztalina; Varga, Melita Aleksa (eds.), *Introduction to paremiology: A Comprehensive Guide to Proverbs studies*, De Gruyter Open Ltd., Varșovia, Berlin, 2014.

O'Kane, Eleanor, *The proverb: Rabelais and Cervantes*, Comparative Literature, 2, Bell & Howell Information and Learning Company, University of Oregon, 2001.

Sbarbi y Osuna, José María, *El Refranero general español*, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, Madrid, 1874.

## SCHOOL AND STUDY IN THE HISTORICAL BANAT

1864-1918

Ionela Simona Angheloni

PhD Student, West University of Timișoara

*Abstract: The Pedagogical-Theological Institutes in Caransebes and Arad set up in the nineteenth century played a major role in the evolution of book science. At the same time, in 1868, by law no. 68, the Hungarian authorities imposed compulsory school attendance by all citizens of the Austro-Hungarian dualist monarchy. The law provided that all children aged 6 to 12 years should attend primary school.*

*Keywords: Timisoara, Historical Banat, School, Theology, Social.*

### 1. Educație și confesionalism la cumpăna celor două secole (XIX-XX)

Un element negativ l-a reprezentat lipsa manualelor școlare. O serie de lucrări au fost tipărite la începutul secolului al XX-lea. Din păcate, nu puține dintre ele au fost denunțate ca plagiat, așa cum au fost cărțile întocmite de profesorii Petru Barbu<sup>1</sup> și Iosif Iuliu Olariu<sup>2</sup>.

Școlile confesionale ortodoxe își recrutau cadrele didactice din preparandiile situate în Arad și Caransebeș. Aradul, cu toate că nu făcea parte din Banatul istoric, era localitatea de reședință a unei episcopii ortodoxe care își întindea jurisdicția canonică asupra jumătății de vest a Banatului.

La 6 noiembrie 1812 s-au deschis cursurile Preparandiei din Arad. Dacă în primul an de învățământ, cursurile durau cinci luni, anul următor s-au extins cu încă zece luni. Începând cu anul școlar 1815-1816, cursurile preparandiei s-au ridicat la durata de doi ani. Durata studiilor va rămâne la doi ani mai bine de jumătate de veac, până în 1876-1877, când o nouă reformă educațională ridică la trei numărul anilor de studiu.

Un rol însemnat în dezvoltarea sistemului educațional arădean l-a avut episcopul Ioan Meșianu al Aradului (1874-1898). Prelatul a pus în practică propria viziune didactică și educațională pentru a avea o instituție puternică și absolvenți bine pregătiți. Astfel, face demersurile necesare pentru fuziunea Preparandiei și a Institutului Teologic Ortodox (fondat în anul 1822)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Alin Cristian Scridon, *Constatările ziarului caransebeșan „Renașterea” de la începutul secolului al XX-lea, cu privire la cercetarea științifică noutestamentară occidentală reflectată în opera teologului Petru Barbu în Quaestiones Romanicae, Colocviul internațional Romania între interculturalitate și identitate: spații romanice europene și extraeuropene*, ediția a III-a, 3-4.10.2014; Nr. III/2, Editura Jate Press, Szeged, Ungaria, Editura Universității de Vest din Timișoara, 2015, pp. 786-794.

<sup>2</sup> Vasile Popeangă, Eduard Găvănescu, Victor Țarcovnicu, *Preparandia din Arad*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1964, p. 15.

<sup>3</sup> Pavel Vesa, *Învățământul Teologic de la Arad (1822-1948)*, Editura Episcopiei Devei și Hunedoarei, Deva, 2013, p. 75.

Primul regulament al noii instituții arădene, *Institutul Pedagogic-Teologic*, a fost redactat în anul 1877 din inițiativa lui Nicolae Oncu, deputat în Sinodul Eparhial<sup>4</sup>. Un regulament provizoriu este întocmit și în anul 1883<sup>5</sup>. Apoi, după mutarea cursurilor într-o clădire modernă, episcopul Ioan Mețianu în conferința profesorală din 4/16 noiembrie 1886, desemnează o comisie care să întocmească un nou regulament, intitulat *Regulament pentru Institutul pedagogic-teologic român ortodox din Arad*. Acesta rămâne în vigoare până în anul 1901-1902.

Viitorul episcop din Oradea, Roman Ciorogariu în calitate de director al Institutului Pedagogic-Teologic (1901-1917), propune uniformizarea planurilor de învățământ pentru institutele pedagogico-teologice din întreaga mitropolie. Este vorba de institutele de la Arad, Caransebeș și Sibiu. Așadar, milita pentru o organizare unitară a școlilor ortodoxe din Mitropolia Transilvaniei, Banatului, Crișanei și Maramureșului. Institutul pedagogic-teologic de la Arad a fost coordonat de personalități marcante ale vremii: Ioan Rusu (1876-1881); Vasile Mangra (1881-1882); Constantin Gurban (1883-1884); Paul Tempea (1884-1885); Iosif Goldiș (1885-1886); Augustin Hamsea (1887-1901); Roman Ciorogariu (1901-1917); Iosif Iuliu Olariu (1917-1918); Teodor Botiș (1918-1927)<sup>6</sup>.

La Preparandia din Arad au predat cadre didactice recunoscute peste hotare și peste veacuri: Dimitrie Țichindeal, Constantin Diaconovici Loga, Iosif Iorgovici, Alexandru Gavra, Atanasie Șandor, Lazăr Petrovici, Ion Miheu, Gheorghe Vuia, Petre Pipoș, Ion Vidu, Teodor Ceontea, Ion Petranu etc<sup>7</sup>.

În estul Banatului istoric activa preparandia caransebeșană. Chiar de la venirea episcopului Ioan Popasu la Caransebeș (1865), s-a dorit înființarea unui Institut Pedagogic, însă datorită neajunsurilor materiale, acest deziderat a fost atins abia în anul 1876. Școala debutează la 13 septembrie 1876, cu 27 cursanți<sup>8</sup>. La început au fost patru cadre didactice: Ioan Nemoianu, Ioan Ionaș, Filip Adam, Emanuel Nejedly. Firește, inventarul era modest: trei săli de clasă, mobilierul și rechizitele elementare<sup>9</sup>.

Pavel Jumanca, un absolvent al Institutului Pedagogic din Caransebeș la începutul secolului al XX-lea, ne face o incursiune în patrimoniul instituției: „Institutul Pedagogic, ctitorie a fericitului episcop Ioan Popasu, nu era propriu-zis o creație nouă, ci mai mult o restaurare a vechii «școale de dascălie», despre care ne grăiesc scrisori vechi, încă de la anul 1583. Împreună cu Institutul Teologic, era găzduit în vechea reședință episcopescă, rămasă din vremuri uitate, cu sale mici și întunecoase. S-au mutat apoi, în anul 1891, în noul edificiu, zidit pe locul unde se afla mai înainte Fabrica de Bere și restaurantul Homelka. Avea la parter două magazine, un pantofar și un ceasornicar și edificiul poștal, iar la etaj erau, școlile. Două cursuri de pedagogie erau adăpostite la etaj, alături de cele trei cursuri teologice, îndeajuns de luminoase și spațioase, iar celelalte două, în curte: o săliță mică, cu două ferestre scunde, spre curte și a doua mai mărișoară, cu ferestrele spre străduțe laterale, care purta numele de «cursul molărit», păreții răi, păstrând o zugrăveală înnegrită de vremi, făcută de vreun chiriaș din zilele de mult uitate. În acele săli, cu bănci lungi și vechi, care fuseseră cândva vopsite, scrijelite cu briceagul, de atâtea rânduri de școlari, - ce făceau carte... carte românească... ce făceau suflete curate... suflete tari... suflete românești... ce pregăteau oameni și români... chemați să călăuzească destinele neamului, de-a lungul și de-a latul Banatului,

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 79-85.

<sup>7</sup> Vasile Popeangă, Eduard Găvănescu, Victor Țarcovnicu, *Op. cit.*, pp. 23-182.

<sup>8</sup> Alin Cristian Scridon, *Școala noutestamentară din Banatul istoric. 1867-1918. Mentalități. Repere exegetice bănățene. Interacțiuni istorice, socio-culturale și confesionale*, Editura Jate Press, Szeged, Ungaria, 2017, p. 62.

<sup>9</sup> Ioan Munteanu, *Banatul istoric. 1867-1918. Școala. Educația*, Vol. 3, Editura Excelsior Art, Timișoara, 2008, p. 268.

spre rosturile cele naționale. În casele sebeșenilor mai cu cuprins gospodăresc sau mai săraci, la câte o bătrână, stăteau în gazdă, îngrămădiți câte 3-4, mai mulți chiar, într-o cămăruță, iarna făcându-și lecțiile la slaba lumină a lămpii cu petrol, atârnată de cârligul atârnat de meșter la grindă, sau la câte-o lumânare de seu – fabricație proprie – pusă în gura unei sticle sau lipită în buza unei oale, - iar din primăvară, până târziu în toamnă, la umbra gardurilor de pe Valea Potocului, pe sub Dealul Crucii, printre aninii din Șpron sau în răcoarea Teiușului. Dormeau pe unde puteau. Iarna, se îngrămădeau în paturi, pe scaunele lungi sau pe jos, pe câte o mână de paie sau saltea umplută cu foi de cucuruz, adus de acasă. Primăvara și toamna, erau în largul lor, Dormeau în podurile de fân, în paiele din șopron sau din grindină, în târnațul casei. De ale mâncării își aduceau de acasă, ce se găsește în casa săteanului: făină de grâu sau de cucuruz, fasole, cartofi, curechi, câte un mălai mare, copt în vatră, sub țăst, brânză, slănină, lapte. Mămăliga și-o făceau singuri, baba le pregătea celelalte mâncări. Se ortăceau și mâncau împreună. Din când în când, din făina adusă de acasă mai făceau găluște și târhană. Pentru toată găzduirea și osteneala, plăteau câte un florin sau doi, dar și aceștia, cu greu scoși din punga săracă a celor de acasă”<sup>10</sup>.

Desigur că aceste neajunsuri materiale erau compensate de cadrele didactice care predau cu dăruire generațiilor de tineri bănățeni. Unul dintre aceștia a fost profesorul Patriciu Dragalina: „Ce minunată și caldă atmosferă am găsit la Institutul Pedagogic! (...) Pe vremea noastră, director al școlii era profesorul Patriciu Dragalina, om în puterea vârstei, aplecat de spate și gros. Purta *kaiser bast*, un fel de favoriți mari, rămășiță de modă veche, care se întâlnea la numeroși ofițeri și la atâția țărani ai satelor de munte. Era barba pe care o purta și Împăratul Franț Iosef. Om serios, puțin comunicativ, urâcios chiar, bun de suflet și milos cu cei ajunși la necazuri. Se interesa de toți elevii institutului său, de viața lor morală și de posibilitățile lor materiale și intervenea ori de câte ori era de trebuință, ca să-l ridice pe elev din necaz să-l scoată la drumul drept. Ne predă matematica și geografia. Lecțiile sale erau ușoare și limpezi. Se lucra practic. La matematică, rezolva o seamă de probleme în fața noastră, chema câte un elev la tablă și-l călăuzea să lucreze singur... din exemplu scotea, pe care ne-o da s-o învățăm de-a rostul. La geografie, folosea desenul. De asemenea, cu creta pe tablă, configurația suprafeței ce ni se predă, țară sau continent, în linii simple, și lucram și noi împreună cu el, pe caietele noastre. Ne repeta apoi lecția pe hartă. Aveam mult respect față de dânsul, ne feream să facem abateri de la rânduielile disciplinare ale școlii, că erau grele vorbele sale de ocară. În același timp, însă, îl iubeam. Simțeam, prin instinct, bunătatea sa ocrotitoare pentru noi. Înțelegeam noi că ne voia binele și ne sileam să nu-l supărăm cu nimic”<sup>11</sup>.

Academicianul Enea Hodoș a îmbogățit elita profesorilor școlii institutului din Caransebeș: „Profesorul Enea Hodoș era un om îndeajuns de înalt, zvelt, negricios și miop. Purta *țvicări*, prin care ne sfredelea cu privirea. Era scurt la vorbă, vorbea încet, aproape șoptind. Trebuia să fim foarte atenți, ca să-l putem auzi. Când intra în casă, stătea lângă catedră până rostea unul rugăciunea. Schița cu o mișcare directă semnul crucii. Și rostea cuvântul *ședeți*, care se auzea *șeți* abia șoptit. Om de frumoase cunoștințe, iscusit mânuitor al condeiului avea numeroase publicații de mare preț, care îi câștigaseră titlul de *membru corespondent al Academiei Române*. Nu iubea parăzile, ducea o viață simplă. **Am putea zice că trăia numai pentru carte (s.n.)**. Era împotriva titlurilor prea pompoase. Pentru civili, nu avea decât titlul *Domnule!*, iar pentru preoți, *Părinte*”<sup>12</sup>.

În anul 1905, conducerea Episcopiei Caransebeșului, îi va desface contractul de muncă întrucât și-a permis să publice câteva materiale care ironizau activitatea intelectuală a clerului.

<sup>10</sup> Pavel Jumanca *Amintiri. Anii tinereții*, cuvânt înainte de Nicolae Bocșan, studiu introductiv, note și îngrijire de Laurențiu Ovidiu Roșu, Editura David Press Print, Timișoara, 2011, pp. 27-29.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.



După plecarea la Sibiu a lui Enea Hodoș, catedra este ocupată de dr. Ilie Minea „om cu frumoasă pregătire, cu strălucite titluri universitare (...)”<sup>13</sup>.

Dar, *portofoliul* cadrelor didactice nu s-a oprit la elementele menționate mai sus. Un profesor bine pregătit a fost și Iosif Bălan, așa cum atestă inspectorul general școlar, Pavel Jumanca: „Profesorul Iosif Bălan era un om de-o mare capacitate intelectuală. Studiase filologia la Universitatea din Budapesta, dar nu-și putuse termina studiile din pricina sărăciei. Tatăl său, biet învățător de sat, n-a mai avut de unde-i acoperi cheltuielile. Și atunci, Episcopul Popasu l-a trimis, pe cheltuiala eparhiei și a sa personală, la Academia de Agricultură din Magyar Űvár și, luându-și diploma, vine profesor de agricultură și științe naturale la Institutul Pedagogic și cel Teologic din Caransebeș. Profesorul Iosif Bălan cunoștea o mulțime de limbi străine. Vorbea perfect limbile germană, maghiară și sârbă, cunoștea foarte bine limba latină, slava veche, franceza, engleza și toate limbile slave”<sup>14</sup>.

Pe ramura teologică, în cadrul Institutului Pedagogic din Caransebeș, activau de asemenea profesori care și-au lăsat amprenta în bibliografia de profil a vremii. Unul dintre ei a fost Petru Ionescu<sup>15</sup>, absolvent al studiilor teologice, dar și a Facultății de Filozofie. S-a remarcat prin cercetarea întreprinsă în cadrul studiilor doctorale pe care le-a absolvit<sup>16</sup>. Dr. Petru Barbu<sup>17</sup> era titular la disciplinele biblice din cadrul Institutului Teologic, însă predă și la Pedagogie disciplina *Religie*<sup>18</sup>.

La disciplina muzică au predat: Gheorghe Petrescu, Nichi Popoviciu și Antoniu Sequens. Fiecare au adus un aport substanțial la dezvoltarea elementului artistic muzical în rândul elevilor din cadrul Institutului Pedagogic caransebeșan<sup>19</sup>.

Institutul Pedagogic din Caransebeș de la începutul secolului trecut rămâne în memoria absolvenților ca o veritabilă *Alma mater*: „La Institutul nostru Pedagogic domnea o atmosferă caldă, familială. Te simțeai ca acasă, între părinți și frați. Profesorii, nedușmăniți între ei în frământările sociale, știau să fie buni colaboratori și cinstiți muncitori în creșterea generațiilor de proeți și învățători, cu o chemare așa de însemnată în viața și progresul satelor noastre”<sup>20</sup>.

## 2. Obligatorietatea școlarizării bănațenilor la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>15</sup> Fiul preotului din Iaz (Caraș-Severin). A urmat facultatea de Filozofie, dar și de Teologie. Doctoratul în teologie îl susține la universitatea cernăuțeană. Nu reușete ocuparea unui post de protopop în Episcopia Caransebeșului, însă este cooptat pe postul de director în cadrul Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice din Budapesta. Vezi Pavel Jumanca, *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>16</sup> Pavel Jumanca, *op. cit.*, p. 46.

<sup>17</sup> S-a născut în localitatea Lugoj la 7 mai 1864 într-o familie de meseriași. Lazăr Barbu, tatăl lui Petru, a fost verișor cu Coriolan Brediceanu. După frecventarea școlii confesionale din Lugoj, urmează școala maghiară din localitate, apoi liceul la Beiuș, Blaj și Brașov. La Brașov promovează examenul de maturitate (bacalaureat). Teologia o urmează la Cernăuți. Tot acolo finalizează cursurile doctorale, fiind declarat doctor în Teologie în anul 1891. Se specializează la Universitățile din Germania și Austria. Este numit profesor la Institutul Teologic din Caransebeș în anul 1892. La 30 aprilie 1911, la 47 de ani îi este desfăcut contractual de muncă pe motive politice, sub influența autorităților maghiare. După 1918 este numit director la Academia Teologică din Caransebeș până în anul 1937, când se pensionează la 73 de ani. Vezi Alin Cristian Scridon, *Theologians from Banat at Cernauti University end nineteenth century and early twentieth century. A Biblical Perspective*, în Communication, context, interdisciplinarity, 3rd edition, Tg-Mureș, 23-24 october, 2014, „Petru Maior” University, pp. 261-268 (<http://www.upm.ro/ccci3/CCI-03/CCI%2003%20-%20History.pdf>)

<sup>18</sup> Pavel Jumanca, *op. cit.*, p. 47.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 49, 54, 55.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 61.

Pentru înțelegerea realităților educaționale de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, vom menționa un aspect important și anume obligativitatea școlarizării prin legile emise.

Încă din anul 1868, prin legea nr. 68, autoritățile maghiare impuneau obligativitatea frecventării școlii de către toți cetățenii monarhiei dualiste austro-ungare. Legea evocată prevedea ca toți copiii cu vârste între 6 și 12 ani să urmeze școala poporală primară zilnică, iar apoi între 12 și 15 ani școala de repetiție<sup>21</sup>. Desigur erau scutiți doar cei care, datorită bolilor, nu puteau să facă efortul intelectual și/sau fizic de a audia prelegerile dascălilor.

Pentru a vitaliza sistemul educațional au fost impuse și o serie de sancțiuni părinților care încercau să evite trimiterea copiilor la școală. Era cunoscut faptul că, în acele timpuri copiii aveau sarcini de muncă fizică în gospodăriile părinților (familiei). Așadar, această tendință era cunoscută de autorități și de aceea erau stipulate amenzi care mergeau până la plata a 8 coroane și retragerea dreptului de creștere<sup>22</sup>. Aceste prevederi legislative au provocat anumite nemulțumiri în rândul țăranilor bănățeni. „În primul deceniu și jumătate după instaurarea regimului dualist austro-ungar, gospodăriile rurale bănățene s-au confruntat cu mari dificultăți provocate de epidemii grave, care au secerat numeroase vieți, de anii cu recolte agricole foarte slabe, de efectele crizei economice, care le-au secătuit potențialul economic”<sup>23</sup>. „Dificultățile de care se loveau un mare număr de familii sărace a generat mentalitatea folosirii copiilor de la vârste fragede în efectuarea unor activități din gospodărie, cu consecințe negative în frecventarea instituției de învățământ”<sup>24</sup>.

Totuși, legea din 1868 avea și aspecte pozitive pentru familiile cărora forța de muncă a copiilor constituia un ajutor consistent. De pildă, anul școlar era structurat în funcție activitățile lucrative de la sate: școala debuta la 1 octombrie și se încheia la 31 mai. Un alt aspect pozitiv l-a constituit, articolul din lege care stipula posibilitatea scutirii de la ore a elevilor care paricipau la munci agricole, însă pentru o perioadă limitată de timp<sup>25</sup>. În legea sancționată în anul 1878 au fost inserate o serie de elemente noi, care priveau posibilitatea absentării de la cursuri a elevilor: boala unui membru din familie; cazuri de sărbătoare; lipsa vestimentației adecvate ș.a.m.d<sup>26</sup>.

Documentele vremii atestă pentru anul școlar 1913-1914, că un număr de 3135 elevi din grupa de copii 6-12 ani au frecventat școala în cadrul inspectoratului școlar Timișoara. Cei 3135 elevi corespund unui procentaj de 75,1% din totalul școlarilor înscriși să urmeze instituția de învățământ<sup>27</sup>.

Referindu-ne în special la localitatea Timișoara, frecventarea școlii era superioară față de comunele din împrejurimi. Acest adevăr este atestat în **Tabelul nr. 1**<sup>28</sup>.

**Tabelul nr. 1. Numărul elevilor care au frecventat școala din Timișoara la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea.**

<sup>21</sup> „Educatorul”, Oravița, V, 1913, nr. 9-10, octombrie, p. 171.

<sup>22</sup> Angela Rotaru-Dumitrescu, *Evoluția frecvenței școlare a elevilor în cadrul instituțiilor de învățământ confesionale românești la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX în Banat*, în „Biserică și Comunitate în Banat și Transilvania”, vol. 1, Editura Marineasa, Timișoara, 2007, pp. 81-92.

<sup>23</sup> Ioan Munteanu, *op. cit.*, p. 388.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 390.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 382-383.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 384.

<sup>27</sup> Vasile Popeangă, *Școala românească din părțile Aradului în perioada 1867-1918*, Arad, 1976, p. 152.

<sup>28</sup> Calculat pe baza informațiilor regăsite în Ioan Munteanu, *Banat istoric. 1867-1918. Școala. Educația...*, p. 407.

Anul	Populația de vârstă cuprinsă între 6-15 ani din Timișoara	Populația de vârstă cuprinsă între 6-15 ani din Timișoara care frecventează școala	% frecvență
1892	6942	6882	99,1
1895	7210	6496	90,1
1897	7814	7409	94,8
1900	8009	8560	106,9
1903	8833	8259	93,5
1905	7400	6877	92,9
1910	10955	10870	99,2

În anul 1900 este înregistrată cifra 106,9 %, ceea ce este imposibil matematic, însă se explică prin întemeierea de numeroase familii care erau atrase de posibilitățile lucrative din capitala Banatului. Astfel, între data recensământului populației efectuat de autorități și data recensământului școlarilor există un decalaj temporar, fapt ce explică procentajul peste 100% din anul menționat.

Cultura etnografică a fost promovată de acei tineri sau mai puțini tineri care știau să scrie și să citească. Dintre aceștia s-au ridicat autodidacți performanți: plugari condeieri, scriitori țărani, care au pus bazele gazetăriei rurale, ceea ce va reprezenta „descoperirea Banatului” de către călătorii străini în secolele XVIII și XIX, dar (și mai uluiți) de mari intelectuali români de după 1919: Nicolae Iorga, George Enescu, Lucian Blaga, George Călinescu, Camil Petrescu<sup>29</sup>.

Un tablou cuprinzător de ne este oferit de numărul copiilor din Banatul istoric și numărul celor care frecventau școala, așa cum este dezvăluit în **Tabelul nr. 2**<sup>30</sup>.

**Tabelul nr. 2. Numărul copiilor din Banatul istoric și procentul frecvenței școlii**

Indicatori	Anul						
	1892	1895	1897	1900	1903	1905	1910
Nr. copii între 6-15 ani	256477	276324	266193	255896	257803	268749	272287
Au frecventat școala	202551	228972	213699	206071	217534	217334	242955
% de frecvență	79,0	82,9	80,3	80,5	84,7	81,0	89,2

Cele consemnate mai sus atestă un adevăr: la începutul secolului al XX-lea în Banatul istoric peste 80 % dintre copiii cu vârsta între 6 și 15 ani au cercetat și urmat școala. Acest demers instituțional, chiar dacă urmarea un scop – acela de a maghiariza populația – totuși, din rândul acestor tineri s-au ridicat creatori veritabili ai vieții culturale autentic românești. Fără știința de carte, posibilitatea formării unei elite culturale în lumea satului era practic nulă.

<sup>29</sup> Vezi Gheorghe Jurma, *Descoperirea Banatului. Istoria culturii bănățene*, Editura Timpul, Reșița, 1994.

<sup>30</sup> Ioan Munteanu, *op. cit.*, p. 408.

Un număr însemnat de elevi au urmat școlile populare, socotite a fi adevărate pepiniere a educației și culturii generale. Conform documentelor păstrate de autoritățile maghiare, la începutul secolului trecut, în fiecare an la nivelul Banatului istoric erau înscriși peste 150.000 elevi<sup>31</sup>.

O altă serie de școli, apărute în Banatul istoric datorită progresului economic de la cumpăna celor două secole, au fost cele Profesionale. Școlile Profesionale urmăreau instruirea tinerilor în diferite ramuri meșteșugărești. **Tabelul nr. 3** prezintă numărul tinerilor înscriși în această formă educațională<sup>32</sup>.

**Tabelul nr. 3. Numărul elevilor din Banatul istoric înscriși la școlile profesionale**

Anul	Numărul elevilor din Banatul istoric înscriși în școli cu specializare în:		
	Agricultură	Industrie și Comerț	Arte și Meserii
1892	78	5266	0
1894	78	5266	0
1895	78	6010	0
1896	85	5483	47
1897	82	6817	67
1898	76	6795	49
1899	82	6626	49
1900	80	7090	20
1902	95	7069	0
1903	97	7145	0
1905	94	578	0
1907	100	717	0
1908	100	626	136
1910	110	702	125
1912	113	799	206

Școlile Profesionale de la începutul secolului al XX-lea au adus contribuții și ele în ceea ce privește ridicarea gradului de educare/școlarizare a populației bănățene. Începând cu anul școlar 1904/1905, școlile de acest tip au fost diminuate. În scena publică vor apărea școlile de ucenici, care în Banatul istoric s-au ridicat la cifra 47 și unde au predat 258 cadre didactice<sup>33</sup>.

Cei peste 6000 elevi școlarizați în aceste tipuri de instituții de învățământ aveau un rol însemnat în pregătirea forței de muncă. Este evident că accentul se punea pe instruirea practică, însă această instruire avea la bază elementara *știință de carte*.

Dacă, copiii până la 15 ani aveau un procent ridicat de școlarizare – respectiv peste 80% - așa cum am arătat mai sus, nu același lucru s-a întâmplat cu grupa de vârstă 15-19 ani. Conform statisticilor vremii în Banatul istoric în anul 1910 viețuiau 126.091, tineri care aveau între 15 și 19 ani. Doar aproximativ 2% dintre aceștia și-au continuat studiile. Explicația rezidă din faptul că, școlile medii erau cu predare exclusivă în limba maghiară până în anul 1918. Acest adevăr este conformat de numărul extrem de mic al gimnaziilor de stat de pe cuprinsul Banatului istoric:

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 414-415.

<sup>32</sup> Calculat pe baza informațiilor regăsite în Ioan Munteanu, *Banatul istoric. 1867-1918. Școala. Educația...*, p. 426.

<sup>33</sup> Ioan Munteanu, *op. cit.*, p. 427.

Timișoara, Lugoj, Kikinda Mare, Panciovo și Becicherecul Mare. Fiecare gimanzu deservea o populație de peste 300.000 locuitori și erau evident școli unde se predă în limba maghiară<sup>34</sup>.

Din aceste considerente, o serie de elevi români, știrbiți fiind de posibilitatea continuării studiilor în limba română, își continuă studiile în alte centre: Brașov, București, Craiova ș.a.m.d.<sup>35</sup>.

### 3. Știința de carte din Banatul istoric și rolul ei în cultura etnografică bănățeană

Elementele culturii etnografice au fost mai pregnante, evident, în lumea satului bănățean. De aceea Bisericele creștine – ortodoxă română; ortodoxă sârbă; romano-catolică și greco-catolică se bucurau de o influență considerabilă și o prețuire. Prin urmare, școlile confesionale au adus contribuții considerabile în diseminarea științei de carte în arealul bănățean.

Primele decenii ale secolului trecut se pot identifica cu o nouă mentalitate, privind necesitatea imperioasă de însușire a științei de carte. Statisticile ne confirmă evoluția procentului a știutorilor de carte. Aceste prefaceri au fost o reflecție firească a modernizărilor produse în societatea bănățeană, sub aspect economic, cultural și social. Dezvoltarea sectorului economic industrial, coroborată cu activitatea comercială tot mai intensă la care se adaugă progresele din transporturi, comunicații ș.a.m.d. au reprezentat fundamentul afirmării sociale a tinerilor bănățeni care și-au dorit și însușit un anumit nivel de cultură generală. Această cultură general putea fi însușită doar în cadrul instituțiilor de învățământ, care au început să fie frecventate de cât mai mulți tineri.

Pe aceste considerente socotim a fi explicabile statisticile realizate de ministerul de resort maghiar, care ne oferă un tablul general al știutorilor de carte și inserat în **Tabelul nr. 4**<sup>36</sup>.

**Tabelul nr. 4. Numărul populației și a știutorilor de carte din Banatul istoric**

Anul	Total populație	Număr știutori de carte	Procent
1880	1165936	309628	26,6%
1900	1341969	572332	42,7%
1910	1366218	691807	50,6%

Aceste date atestă aproape dublarea știutorilor de carte în decursul a trei decenii (1880-1910) în Banatul istoric. Dacă în anul 1880 știau să scrie și să citească doar 26,6% dintre locuitorii Banatului, în anul 1910 cifra s-a ridicat la 50,6%, adică cu 24% mai mult.

Fără îndoială că aceste persoane cu o bună pregătire intelectuală și culturală care știau să scrie și să citească au contribuit în mod creativ la dezvoltarea infrastructurii culturale etnografice bănățene, reflectată corect, oportun și susținut în toată presa timișoreană, nu doar în cea românească până în anul 1939, și care în fapt este domeniul de referință și obiectul de cercetare.

### 4. Învățământul bănățean după izbucnirea primei conflagrații mondiale

Izbucnirea primului război mondial a adus dintru început o serie de transformări în orizontul educațional bănățean cu repercusiuni și asupra vieții etnografice, aceasta întrucât pentru

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 433.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 518-563.



Banatul istoric războiul a început din vara lui 1914. Numeroase școli au fost preluate de armată, fiind folosite ca spitale. De asemenea, o serie de învățători bănățeni au fost înrolați în armată. Aceste realități au avut repercusiuni grave asupra învățământului românesc bănățean, și nu doar asupra acestuia, deși faimoasa lege a lui Apponyi, care se domolise la apropierea iminentă a războiului, atinsese îndeosebi „minoritățile” între care, precum am văzut, în Banat cea mai numeroasă era etnia românească.

Prin Ordinul nr. 5208 din 1914 Ministerul de Război Austro-Ungar hotărăște ca funcționarii publici, dar și cadrele didactice, care nu puteau fizic a fi înrolați, să fie scutiți de serviciul militar. Din păcate, această lege a favorizat profesorii încadrați în școlile de stat, cu predare în limba maghiară. Cadrele didactice din școlile confesionale pentru a fi scutite de obligații militare trebuiau să se adreseze ministerului de resort, care de cele mai multe ori respingea solicitarea petiționarului. De pildă, după intrarea Regatului României și intensificarea luptelor între anii 1916-1917, în Episcopia Aradului din cei 325 învățători confesionali, 120 au fost chemați să-și îndeplinească obligațiile militare<sup>37</sup>.

Conform documentelor vremii, izbucnirea primului război mondial a dus la scăderea dramatică a frecvenței școlare. Totodată s-a constatat comasarea unui număr însemnat de clase – astfel fiecărui cadru didactic îi revenea un număr mai mare de elevi. Și nu în ultimul rând, cadre didactice care erau în pensie au fost chemate să asigure continuitatea la catedră. Toate aceste elemente au avut un impact negativ în menținerea, răspândirea și chiar progresul științei de carte în Banatul istoric.

La Timișoara, în anul școlar 1917/1918 au fost prezenți la examinările propuse în școli un număr de 1166 elevi, adică sub 50% din tinerii care teoretic puteau să frecventeze instituțiile de învățământ<sup>38</sup>.

Pe lângă motivele desemnate mai sus, alți profesori au intrat sub incidența *Legii din anul 1915*. Legea prevedea sancțiuni drastice asupra celor care unelteau împotriva intereselor statului. Astfel, zeci de învățători români au fost condamnați la închisoare, sau internați în lagăre ori puși sub pază și supraveghere politică. Pe lângă acești învățători, mai bine de 100 de preoți, care îndeplineau și funcția de „director de școală confesională” au fost persecutați. Un exemplu elocvent a fost acela a preotului Atanasie Conciatu, ucis la 4 noiembrie 1918 în localitatea Denta de soldați maghiari. Acest eveniment rămâne consemnat în istoria Banatului și a Timișoarei, întrucât o stradă din capitala Banatului a primit numele *Martir Conciatu*.

Prin urmare, în doar câteva pagini, am încercat să creionăm situația școlară din Banatul istoric la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

## BIBLIOGRAPHY

1. Pavel Jumanca *Amintiri. Anii tinereții*, cuvânt înainte de Nicolae Bocșan, studiu introductiv, note și îngrijire de Laurențiu Ovidiu Roșu, Editura David Press Print, Timișoara, 2011
2. Gheorghe Jurma, *Descoperirea Banatului. Istoria culturii bănățene*, Editura Timpul, Reșița, 1994
3. Ioan Munteanu, *Banatul istoric. 1867-1918. Școala. Educația*, Vol. 3, Editura Excelsior Art, Timișoara, 2008

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 454-455.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 457.

4. Vasile Popeangă, Eduard Găvănescu, Victor Țârcovnicu, *Preparandia din Arad*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1964
5. Angela Rotaru-Dumitrescu, *Evoluția frecvenței școlare a elevilor în cadrul instituțiilor de învățământ confesionale românești la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX în Banat*, în „Biserică și Comunitate în Banat și Transilvania”, vol. 1, Editura Marineasa, Timișoara, 2007
6. Alin Cristian Scridon, *Școala noutestamentară din Banatul istoric. 1867-1918. Mentalități. Repere exegetice bănățene. Interacțiuni istorice, socio-culturale și confesionale*, Editura Jate Press, Szeged, Ungaria, 2017
7. Pavel Vesa, *Învățământul Teologic de la Arad (1822-1948)*, Editura Episcopiei Devei și Hunedoarei, Deva, 2011

## LA LANGUE DANS "À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU" DE MARCEL PROUST

Anca Lungu Gavril

PhD. Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

*Abstract* The article is part of a research about translating the Proustian idiolect into Romanian and views at identifying general characteristics of the French the Combray author used in order to create characters, to translate a vision on the world and to depict an age that thus remained forever frozen in the mind of his readers. The novelist experienced language under various shapes, as a reader, as a translator, as an imitator, as a journalist. Our findings are based on famous works written by well-known Proust researchers such as Jean-Yves Tadié, Annick Bouillaguet, Jean Milly, Leo Spitzer, Gerard Genette, Sylvie Pierron and others. We mainly looked into bibliography about language, style, registers and Proust expression to organize the innumerable lexical units forming the huge text represented by *À la recherche du temps perdu*, with specific paragraphs to the importance given to language inside the novel. Thus, language is one of the major themes, if not the Theme, as the story is about Marcel trying to find out whether he can become a writer or not. It is about written and spoken language, under the various forms they can take like conversations, dialogues, monologues, letters, telegrams, pastiches and quotations. We review vocabulary (particular, comic), syntax, slang and phrase construction, etymology, puns, idiomatic constructions, archaisms, faults, clichés, stereotypes, maxims and anglicisms, revealing how and why the Proustian language is so unique, and especially why his style is considered so difficult and inapproachable. Some say Proust used language as a means to draw his heroes, others say he diversified characters' speech just to exercise his French, but it is certain the writer can be recognized behind a Saint-Loup, an Oriane, a Bloch or a Charlus. Spitzer, Pierron et Milly drew lists of language revolutionary aspects in the novelist's writing to explain and understand why Marcel Proust remains the most outstanding 20<sup>th</sup> century writer.

*Key words* : Proust, language, character, style, idiolect.

### 1. Le thème de la langue dans *RTP*

En écrivant son roman, le romancier fait l'éloge du français et de la langue en général, car qu'est-ce que *RTP* sinon une longue liste de conversations, de bavardages, de messages, de lettres, de potins? Tous les personnages parlent, beaucoup, on dirait qu'ils agissent en parlant et leur existence est indissociable "du point de vue du narrateur sur la langue"(Pierron, 2005, 71). Discours indirect, dialogues, îlots de citations, Proust utilise toute forme écrite et parlée pour composer les caractéristiques de ses personnages. Gérard Cogeze (1990, 87) parle de "l'incommensurable vacuité des conversations mondaines", le langage est soit erroné, soit inutile, soit superficiel, une façon "de perdre le temps" pour ensuite aller à sa recherche. C'est le monde proustien par excellence, fait de dialogues stéréotypés, d'un français empreint de clichés, d'expressions et de syntagmes trop usés, enregistrés par le narrateur comme entendus par lui et les protagonistes. Reste indéniable l'extrême variété des caractéristiques langagières qui rend facile l'entreprise à saisir et délimiter les idiolectes dans les parlers des personnages. Nous rencontrons ainsi (Pierron, 81, 132) :

- des calembours et des clichés chez Cottard (“essentiellement” apparaît 14 fois dans ses interventions; *Charles attend*=charlatan; *tu nous la sors bonne*= Sorbonne) ; expressions toutes faites (aussi chez Sidonie Verdurin) comme *la beauté du diable, une vie de bâton de chaise, le quart d’heure de Rabelais* ;

- une langue classique (Françoise), vieille, paysanne, spirituelle et servant le mot d’esprit chez Oriane de Guermantes ;

- une langue vulgaire (Morel) et de petite bourgeoise chez Albertine ;

- un langage *artistique zolien* chez Mme Verdurin (Pierron, 81) ;

- un style oratoire chez Charlus ;

- des *faux homérismes* chez Bloch ;

- les étymologies de Brichot ;

- des impropriétés langagières et les généalogies chez Basin de Guermantes ;

- des clichés journalistiques et une “mosaïque multilingue”(id.) chez l’ambassadeur Norpois dont le langage est plein de banalités, de citations, de proverbes, d’expressions prêtes à faire leur effet sur les interlocuteurs, illustrant le ridicule de l’aristocratie<sup>1</sup> ;

- des expressions livresques chez Mme de Cambremer ;

- un *jargon idéaliste* chez Legrandin ;

- un parler spontanément littéraire chez Jupien ;

- un français chez Odette de Crécy ;

- un français archaïsant chez Saniette, et sorbonnard chez Brichot ;

- des maximes latines (Cottard, Swann ou Saint-Loup qui est reconnu dans sa coterie pour insérer dans la conversation des expressions latines de manière très personnelle; ex: “Je ne connais pas d’exemple de *sic transit gloria mundi* plus touchant”CG cité par Pierron, 114).

La langue apparaît sous toutes ses formes, malgré le caractère écrit du roman, mais que l’auteur entendait destiné à être lu, donc parlé, ce qui est difficile à accepter face aux nombreuses phrases interminables et à l’immensité du texte (2388 pages dans l’édition Gallimard 1999 sous la direction de J.-Y. Tadié). Mais l’intérêt pour la langue est flagrant et exprès dans les nombreux commentaires que le narrateur se réserve en marge des dits de ses intervenants, additions survenues selon A. Feuillerat lors de la deuxième version du roman, lorsque, dix ans après, Proust revoit les trois parties initiales pour en faire sept. Il apparaît évident que la langue française avec tout ce qui la construit - son, prononciation, accent, intonation, expressions, cuirs, syntaxe - représentait un des noyaux de l’œuvre, matière créatrice remplie de significations.

Le mot *langue*, observe Pierron (179), est employé avec au moins quatre acceptions : l’organe, le français, les langues étrangères et les mauvaises langues (les médisances). Devenu presque fétiche dans le roman, le mot apparaît également dans plusieurs expressions où il prend l’une des quatre significations rappelées (*ibid.*, 182) : *brûler la langue, l’avoir sur le bout de la langue, les langues bien pendues, donner sa langue au chat, la langue enchaînée d’Esther, la langue liée du narrateur, délier les langues, faire marcher les langues, avoir sa langue dans sa poche, prendre langue, tirer la langue*. Nous verrons que son sens change en fonction du personnage qui l’emploie, et que la langue peut être nourricière (Françoise) ou érotique (Albertine), affectueuse (grand-mère) ou médisante (Charlus). Pierron souligne pertinemment que la langue et la femme sont intrinsèquement liées, car les quatre *représentantes* des acceptions du mot langue sont des femmes (y compris Charlus!!).

<sup>1</sup> “Vous avez un chef de tout premier ordre, madame. Et ce n’est pas peu de chose. Moi qui ai eu à l’étranger à tenir un certain train de maison, je sais combien il est souvent difficile de trouver un parfait maître queux. Ce sont de véritables agapes auxquelles vous nous avez conviés là”, sur le bœuf froid de Françoise (JF, 367).

Plusieurs personnages ont des difficultés avec la langue (Françoise, le lift, Aimé), et non des moins éduqués (le duc de Guermantes, Cottard). Les accidents de langue se produisent à tout niveau, à commencer par la prononciation (*laift* de Bloch, *enverjure* du directeur), le lexique (les nombreuses fautes de paronymie du directeur d'hôtel), les substitutions et les impropriétés (*rester* pour *demeurer*, de Françoise ; *faire l'air* pour *avoir l'air*, *pédaler* pour *marcher vite*). Parler mal corrompt le langage, Morel écrit avec des fautes, Oriane a une prononciation paysanne (*Viparizi* pour *Villeparisis*, *su* pour *sur*), tout comme Swann prononce *Commen* *allez-vous?*.

Un exemple particulier de français est incarné par la duchesse de Guermantes qui, tout comme Françoise, parle un français ancien, à cause, selon Bidou-Zachariassen, du rôle joué par l'aristocratie : celui de conserver intact le passé avec ses valeurs traditionnelles, y compris celles langagières<sup>2</sup>. Son langage inclut des archaïsmes et des tournures vieillotiques symboles pour le narrateur du "génie linguistique à l'état vivant, l'avenir et le passé du français" (CG). Par ses coups d'esprit admirés au Faubourg, promus par son mari, le langage d'Oriane représente "la synthèse subtile d'un héritage provincial, paysan" dont la prononciation colle mal à sa tenue et à sa beauté. L'écrivain ne manque pas d'explicitement son attitude langagière en contradiction avec son statut, par des parenthèses : "*Mais voyons, elle est venue réciter, avec un bouquet de lis dans la main et d'autres lis 'su' sa robe* (Mme de Guermantes mettait, comme Mme de Villeparisis, de l'affectation à prononcer certains mots d'une façon très paysanne, quoiqu'elle ne roulât nullement les r comme faisait sa tante)" CGI, 917. Mais l'archaïsme est propre aussi à Saniette, répugné et brutalisé par les Verdurin qui n'en comprennent pas les phrases et pour lequel Brichot sert d'interprète. Spitzer voit dans le caractère archaïsant de la langue proustienne la volonté d'exhumer le Passé pour ainsi en faire le but de sa création (1970,432). Le langage est sous le microscope du romancier dans le salon Verdurin par les étymologies et les toponymies du sorbonnard Brichot, par les calembours et les expressions mal comprises du docteur Cottard qui "*prend tout au pied de la lettre*, ignore les significations et s'instruit sur les idiotismes avec un *zèle de linguiste*" (Genette, II, 1969, 230), pour faire plaisir à la patronne et s'intégrer dans la coterie, lui qui parle "comme les pages du Petit Larousse" (Compagnon *apud* Bouillaguet, 2004, 7). Lui et Bloch sont des naïfs en matière de langage, car soit ils ne comprennent la première signification comme Cottard, soit ne savent pas interpréter, comme Bloch, par manque d'éducation et par grossièreté. D'ailleurs, Bloch intéresse et plaît à la fois par la contradiction de son langage, car selon Bouillaguet (155) son discours comporte un niveau érudit et sensible, et un autre grossier et vulgaire "avec sa manière de parler un peu vieux jeu, un peu solennelle", théâtrale et comique. Dans le monde proustien, être éduqué devient synonyme de savoir interpréter et manquer de naïveté (Genette, 254). Homme raffiné, ami des princes et membre du Jockey Club, Swann affiche un langage parisien de dandy "fait de litotes et de manière légère de prononcer les locutions prétentieuses" (Genette II, 260) pour attirer l'attention, pour faire impression, et par un certain degré de snobisme qu'on retrouve aussi chez un aristocrate comme Basin de Guermantes.

## 2. Le social langagier

La langue est mise dans un rapport serré avec le social et le changement. Pierron (79) remarque que les études ont accordé peu d'intérêt à l'importance du social révélé par le langage des personnages "tant le fonctionnement distinctif des sociolectes semble évident". Elle est révélatrice du groupe social (le petit clan des Verdurin, la petite bande, les Guermantes, la caserne, les domestiques), ainsi que du statut du parleur, de son origine et de ses attentes sociales "l'un des grands révélateurs du snobisme, de la hiérarchisation de la société en castes sociales et

<sup>2</sup> En référence au mot *plumitif*, Oriane affirme indignée ne pas le connaître "Je ne parle pas ce français-là." (CGI, 901)



intellectuelles” (Genette II, 259). Ce n’est sans importance que l’auteur attribue le patois à Françoise, la domestique de tante Léonie, l’argot à Albertine, à la fille de Françoise, à Saint-Loup et à Charlus, des invertis ou des mal éduqués, et le français littéraire à Oriane de Guermantes, à Charlus ou à Swann, des héros éduqués. Il est également significatif que les changements dans la société se reflètent dans les parlers des protagonistes et que leur dégradation se produise à ces niveaux comme marque des transformations que la guerre apporte, “un mouvement incessant d’emprunts et d’échanges qui ne cesse d’altérer et de modifier la structure de cette hiérarchie” (*id.*). Comme les classes sociales, le langage est sujet d’*anomie* ; d’abord dans les salons où l’on rencontre le langage vulgaire et bourgeois d’Odette aux côtés de celui élégant de Swann, ou encore le langage prétentieux de Charlus ensemble avec celui trop familier de Basin (Bouillaguet, 163).

Tout cela nous autorise à reconnaître dans la langue proustienne une multitude d’*idiolectes*, terme inconnu au début du XX<sup>e</sup> siècle, qui naîtra des dizaines d’années après la publication de l’œuvre proustienne. L’auteur de *Jean Santeuil* est d’avis que le langage doit être individualisé, chez les auteurs comme chez les personnages “C’est quand ils sont le plus eux-mêmes qu’ils réalisent le plus largement l’âme universelle”, écrit-il en *CSB*<sup>3</sup>. L’écrivain reconnaît le concept qu’il dénomme par une “loi de langage”, à savoir que tout langage est fortement caractérisé “que ce soit dans son lexique, dans sa syntaxe, dans sa phraséologie, dans sa prononciation... qu’il s’agisse d’un jargon intellectuel, d’un parler de groupe<sup>4</sup>, d’un patois, exercé sur ceux qui le rencontrent... une fascination et une attraction proportionnelles... à l’amplitude de son *écart* et à la cohérence de son système” (Genette II, 264). Ce que Genette décrit n’est qu’une définition de l’idiolecte, selon nous. Tout langage représente un code secret censé être déchiffré ou traduit, et, de ce fait, le langage est par définition *indirect* ; il implique autre chose que ce à quoi il réfère. À ce titre, l’argot entend transmettre que le locuteur “en est” (Charlus, Albertine, M. Verdurin, le duc) de la coterie, des sodomites, de la soirée. Par l’idiolecte, le romancier désire saisir le moi profond de chaque protagoniste ce qui, au niveau textuel, se fait visible, selon Bouillaguet (550), par les guillemets, par les parenthèses, par les italiques et plus rarement par les dialogues. Le langage individualisé est, d’après l’auteur des *Plaisirs et les jours*, le mariage harmonieux entre le sens des mots dans la langue et ce que les mots valent pour chaque lecteur “la gourde pleine de souvenirs”<sup>5</sup>.

### 3. Registres langagiers

Les caractéristiques idiolectales se regroupent autour de :

1. l’aspect oral (ton, voix, accent, inflexions, débit, prononciation, pauses, sonorités) et para-verbal (gestes), aspect sur lequel les commentaires du romancier sont plus substantiels, justement parce que non-identifiables à l’écrit et parce qu’il correspond au moi social (Milly, 1983, 39) ; l’oral est comparé à une auto qui traverse le personnage vite par les mots et les phrases, c’est “tout ce bruit qui s’échappe des êtres” (Proust *apud* Cogez, 1990, 92) ;

2. l’aspect écrit qui prend la forme de documents idiolectaux, c’est-à-dire le rapport du contenu textuel de chaque intervention, dont les traits spécifiques sont analysables par tout lecteur (vocabulaire, phrase, syntaxe, tournures) et qui correspond au moi profond (Milly, 1983, 39) ; l’écrit est ainsi un avion qui se meut en trois dimensions, plus complexe, plus profond, plus nuancé. Il fait place à la distanciation et à une vision plus globale sur les choses et la vie.

<sup>3</sup> Cité par Pierron, 29.

<sup>4</sup> Sociolecte, dans la terminologie de notre recherche.

<sup>5</sup> *Ibid*, 50.

À l'oral, on apprend par exemple que l'intonation de Swann est "*spéciale, machinale et ironique* quand il aborde un grand sujet, car on sent les *guillemets* dans sa voix qui le définissent pour ce qu'il est : un amateur" (Bouillaguet, 551), ou que la voix de Mémé transmet que c'est un inverti. Le langage est fait de conversation et d'écriture, de *dire* et de *dit*. Le *dire* s'ajoute au *dit* pour compléter les personnages, mais le *dire* fait marque de vanité, de stérilité, d'échange, tandis que le *dit* représente la vérité, la création et le plus profond de l'intériorité. En cela, l'écrit (donc l'œuvre littéraire) est supérieur et s'avère une forme artistique capable de salut<sup>6</sup>. "La parole humaine est en rapport avec l'âme, mais sans l'exprimer comme le fait le style" affirme l'auteur en CS. "La transposition de la parole en écriture permet que les éléments oraux du discours se retrouvent dans l'écrit" (Milly, 1983, 45), non seulement par les commentaires du romancier, mais par la ponctuation, les alinéas, les parenthèses, les guillemets et les italiques. Maint proustologues (comme J.-Y. Tadié) estiment que l'écriture proustienne est faite pour être lue, grâce surtout à la musicalité de sa phrase, mais également par la présence de nombreux mots et expressions propres à l'oral. L'écrivain utilise fréquemment *certes, seulement, or, mais non, hélas* (son interjection de prédilection, Spitzer, 472), *n'est-ce pas, pour dire vrai, voici, voilà, c'est*, des exclamations ("Que de gens, que de lieux...!"), des digressions, des corrections comme *ou plutôt*<sup>7</sup>.

Dans un syncrétisme artistique et par une analogie constante entre l'écrit et les autres arts, le romancier transmet que son écriture se veut pareille à une peinture de Vermeer, comme "le petit pan de mur jaune" ou comme une phrase de Vinteuil, pleine de sonorité, de musicalité, de sensibilité, de nuances, d'émotion.

À l'écrit, les explications du romancier sont moindres, mais il est surprenant et louable que Proust insiste sur le sens qu'un même mot a chez différents personnages, et qu'il le précise de façon très fine. Les différentes acceptions créent des ambiguïtés comiques, comme celle entre Charlus et M. Verdurin autour de l'expression "en être", pour le premier se référant à la race maudite des invertis, alors que pour le deuxième elle revêt une signification sociale, d'appartenance à la classe supérieure. À l'écrit, le vocabulaire proustien fut inventorié par Étienne Brunet (présence et densité) et, à la lecture des plus de 2400 pages, on reste impressionné par la richesse et l'exotisme du vocabulaire dont on a même parlé comme d'une "hétéroglossie foncière" (Bouillaguet, 1060).

Entre oral et écrit, la vérité réside davantage dans le deuxième, vu que l'oral a besoin de décodage (Bouillaguet, 552). Cette prééminence de l'écrit chez le prosateur, Genette l'a traduite ainsi : "Proust avait fini par confondre absolument les minutes de sa vie et les pages de son livre" (*apud* Bouillaguet, 321). Oral et écrit se retrouvent dans l'opposition conversation-lecture dont la lecture l'emporte, permettant "le contact de deux pensées sans qu'intervienne une quelconque contrainte sociale entre auteur-lecteur" (Milly, 1991, 14). Elle devient un moyen de se connaître, de se dépasser et de développer son esprit.

Pierron (119) considère que les registres de langue sont hétérogènes, bien sûr en concordance avec la diversité sociale des groupes et des individus qui peuplent RTP, mais, souligne-t-elle, en général, le registre dominant est "moyen, c'est-à-dire écrit et bourgeois : ni soutenu, ni relâché, ni trop recherché, ni trop quelconque". L'exégète n'est pas la seule<sup>8</sup> à comprendre les écarts langagiers des protagonistes comme des emplois recherchés, les emprunts soit élégants soit trop communs étant visibles dans la masse linguistique moyenne.

<sup>6</sup> "Toute écriture vise à inscrire l'éternel au sein de notre temps linéaire et mortel. L'acte d'écrire est une victoire sur le temps et sur la mort" explique Bouillaguet (321) dans son entrée sur l'écriture dans le grand dictionnaire proustien.

<sup>7</sup> Milly, 1983, 201.

<sup>8</sup> Philippe Dufour et Eric Bordas sont d'avis que RTP est un roman où "la conversation est remplacée par son herméneutique" et la variété langagière n'est que "hétérogénéité énonciative", on a affaire à une "exposition de mots" (*apud* Pierron, 90).

### 3.1. L'argot

Il constitue un registre associé à certains personnages (le baron de Charlus, Albertine, Morel, la fille de Françoise), dont la vulgarité marque le portrait, et nous trouvons significatif que presque tous ces personnages entretiennent un rapport particulier avec la sexualité. Si pour trois d'entre eux l'emploi argotique est justifié par le milieu, pour Mémé il ne fait que rajouter à sa complexité romanesque. L'argot se rattache également à la virilité<sup>9</sup> et au vice ; tout exemple rejoint cette signification de débauche, de dégradation, de pêché, d'acte délictueux.

Exemples de mots : *cassis* (pour blanc-cassis), *descentes* (de la police), *citations* (à l'ordre du mérite), *barbeaux*, *pèze*, *thune*, *marcher avec* (coucher avec), *tapper* (frapper), *larbins*, *charrier* (se moquer), *saloperies*, *flics*, *fripouille*, *crapule*, *la Rousse* (la police), une *roulée* (une raclée), *casquer* (payer), *traviole*, *léché*.

Exemples d'expressions : *fous-moi un rencart* (un rendez-vous), *tu avais suriné une pipelette de Belleville*, *j'y ai* (je lui ai), *c'est qu'il y a*, *pour sûr que*, *c'est que* (à accents populaires et familiers), *pas foutu de*, *envoyer des pruneaux* (balles) *dans la gueule*, *pas blairer*, *je m'en fiche*.

Abréviations : *coco* (cocaïne), *apéro*, *bat'd'Af*.

Il existe un argot parisien (*gigolettes*, *perpète*, *époilant* - la fille de Françoise), sexuel, et un des casernes (*sous-off*, *cuistot*, *braise*, *dégotter*, *phalazard* - Saint-Loup), des cénacles et des ateliers (Rachel).

### 3.2. Le jargon

C'est le langage spécialisé utilisé dans un milieu restreint, il est présent ci et là chez Rachel (*c'est bien* = c'est beau), Mme Verdurin (*Est-ce assez léché?*), Saint-Loup (*faire élégant*, *tu me tues*), les médecins Cottard et Dr Bize, du Boulbon (*rhumatisme*, *bien portant*, *métastase*, *hyperthermie*).

Il existe un jumelage évident entre pastiche et idiolecte, les deux exigeant de la part de l'artiste des qualités linguistiques et psychologiques similaires. Le penchant pour le pastiche révèle également la présence consciente des idiolectes dans le récit de *RTP* et, en ce sens, l'écrivain affirme : "Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite sous les paroles l'air de la chanson" (*Corr. apud* Milly, 1991, 19). Ainsi, il identifie les éléments caractéristiques et frappants de l'art de l'écrivain pour conclure que le plus voyant est le vocabulaire "qui permet le plus d'effets humoristiques par accumulation ou par charge" (*ibid.*, 21). Curtius avait déjà remarqué que les protagonistes proustiens ont leur propre langage et les nuances qu'ils promeuvent se rattachent à l'idée proustienne des rapports entre divers aspects de la vie, puisque chez tous les protagonistes, les nuances de la langue "sont inséparables du caractère et de la vie intérieure" (Spitzer, 440).

**L'idiolecte** devient de ce fait une langue étrangère dont il faut connaître les codes pour comprendre et être à même de s'exprimer dans un milieu où l'on veut s'affirmer. "La vérité c'est que, comme dit mon beau-frère Palamède, l'on a entre soi et chaque personne le mur d'une langue étrangère", affirme Oriane dans *JF*. Par leur langage, les héros vivent dans leur langue "comme dans une forteresse" (Benoist-Mechin *apud* Spitzer, 470) et s'annoncent appartenant à une "unité sociologique" (*id.*) à laquelle ils sont rattachés dès leur naissance. Sylvie Pierron s'y réfère par le terme *idiologue*, qu'elle définit comme étant "le bricolage personnel d'un sujet, sa relation affective avec sa langue" (2005, 8).

<sup>9</sup> Les exemples sont repris de Pierron, 121.

L'œuvre d'art, comme l'écrit, assure la communication avec les autres, car " par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le notre "(Pr).

#### 4. Le vocabulaire proustien

Le lexique<sup>10</sup> proustien appartient à des registres de langue différents, à des domaines très variés (médecine, science, étymologie), à des corps sociaux distincts et à des individualités. Le vocabulaire *RTP* est composé de néologismes (*langueur, dormant, vignette, inefficacement, limoger, varaigne, volapük, talentueux, mentalité*<sup>11</sup>), archaïsmes, termes scientifiques, emprunts, mots familiers (*caviarder, limoger-Mme de Verdurin*), argot, barbarismes, mots inventés<sup>12</sup> (très nombreux, parmi lesquels nous citons *aboutonner, allumettier, charlisme, crêpelage, gâtine, palestriner, condoleancer, bergottique, installage, téléphonages, insexualité, inservabilité, patoiseur, relationné, pédalé, mendéliste, ocellure, nautre*). Par la bouche des personnages, l'auteur avance la question de la langue française, ses commentaires explicites et éclairés en matière de langue "formant le fil rouge du thème de la langue dans le roman". Toute seule elle n'a pas de valeur, mais associée à d'autres mots, la parole proustienne acquiert au niveau sonore, formel et celui des significations (dans la métaphore) "une valeur esthétique certaine" (Milly, 127). L'écrivain est à la chasse au français pur qu'il apprécie chez la duchesse de Guermantes "savoureux comme ces plats" où les "denrées sont authentiques", et "habituellement limité à toutes ces vieilles expressions", dans lesquelles le narrateur goûte "cette grâce française si pure qu'on ne trouve plus ni dans le parler, ni dans les écrits du temps présent" (*CG apud* Bouillaguet, 1061). Le lexique d'Oriane est authentiquement français et authentiquement Guermantes, au niveau de la prononciation, vieillesse, paysanne, mais surtout dans son acception juste ; le côté sociologique importe moins, à savoir le fait que son conservatisme soit marqué de limitation et d'entêtement dans des valeurs qui bientôt seront révolues. Comme Françoise, le vocabulaire d'Oriane provient directement des écrits de Mme de Sévigné, de La Bruyère et de Saint Simon, où les archaïsmes sont fréquents, comme chez Saniette, raillé et dédaigné par les Verdurin qui ne le comprennent pas.<sup>13</sup>

En matière de fréquence, selon Brunet, parmi les parties du discours les plus employés dans *RTP*, nous relevons :

- les verbes : *être, avoir, pouvoir, aimer* (par ordre décroissant) ;
- les substantifs : *femme, plaisir* ;
- les pronoms : *je, il, elle*.

De même, les mots que Brunet souligne comme plus significatifs rapportés à leur emploi dans d'autres textes contemporains, sont toujours par ordre décroissant *duchesse, princesse, baron, duc, plaisir*.

<sup>10</sup> "Il faut que les mots soient tout simples, et qu'ils viennent spontanément sous la plume, pour rendre le va-et-vient de la pensée, les multiples détours et retours de l'investigation." (lettre à G. Gallimard, cité par Milly, 1991, 135)

<sup>11</sup> Pierron, 97.

<sup>12</sup> A ce titre voir l'ouvrage d'Étienne Brunet *Le vocabulaire de Proust*, 3 vol. Slatkine-Champion, 1983 ou le site <http://www-syscom.univ-mlv.fr/~vignat/Html/Proust/techniq.html>; avec d'autres, ces mots soulèvent des problèmes de traduction.

<sup>13</sup> « Il... faudrait... que... j'entende... encore une fois pour porter un jugement à la rigueur. – A la rigueur ! Il est fou ! » dit *M. Verdurin* se prenant la tête dans les mains. « On devrait l'emmener. – Cela veut dire : avec exactitude, vous... dites bbbien... avec une exactitude rigoureuse. Je dis que je ne peux pas juger à la rigueur. – Et moi, je vous dis de vous en aller », cria *M. Verdurin* grisé par sa propre colère, en lui montrant la porte du doigt, l'œil flambant. « Je ne permets pas qu'on parle ainsi chez moi ! » (Pr)

#### 4.1. Exotisme lexical

Pour exemplifier la variété et l'exotisme du vocabulaire proustien, il suffit de lister quelques mots extra-ordinaires dont la sonorité et la signification surprennent le lecteur : *racoquine, araucarias, fumisterie, casbah, nipée, le tuf, cinéraires, afféterie, une algarade, un poussah, dioïque, guipures, tacot, sinople, yquem, alcyon, blackboulage, quiconce, quintes, pénates, youpin, des calli, thuriféraire*; pour les tours lexicaux qui vont du populaire au familier : *brûler les planches, s'en aller de traviole, s'égarer dans des pointes d'aiguilles, n'y aller pas avec le dos de la cuillère, tomber dans la déchê, avoir maille à partir, corner un bristol, tenir le haut du pavé, faire des pieds et des mains, avoir la bougeotte, la faire à l'oseille, ça vous en bouche un coin, demander l'aman, mis sous le boisseau, être dans une musette, faire des contre-de-quarte, manquer le coche, faire marcher au bâton*. Le surnom donné par le narrateur à l'amie de Saint-Loup, Rachel, qu'il appelle *Rachel-quand-du-Seigneur* d'après les premiers mots<sup>14</sup> d'un opéra célèbre (*La juive*) de Daniel Halévy est occasion d'informer que le personnage est juif, mais aussi d'ironiser et de se moquer d'elle parce que arriviste, snob, méchante et capricieuse ; elle est encore surnommée *Rachel à 20 francs*, allusion au prix auquel elle se donne.

Pierron (118) observe que les langues étrangères sont très peu représentées, rapportées à la masse lexicale que suppose *RTP*. Après l'anglais, il y a du latin, très peu d'allemand, de l'espagnol, de l'italien, de l'arabe (*aman*), du grec (*khairé*), du japonais (*mousmé*).

#### 4.2. Écrire pour rire

On ne saurait omettre le comique verbal illustratif pour le comique général de *RTP*. L'écrivain fait preuve de grand esprit dans la peinture des personnages également par leurs idiolectes où les cuirs prennent beaucoup de place. À ce titre, le directeur de Balbec emploie des mots à sonorité similaire (paronymes) dans le but de faire impression, mais avec des conséquences comiques sur le message : *Originalité* (origine) *roumaine, moyens de commotion* (locomotion), *un temps infini* (infime), *âge de la pureté* (puberté)<sup>15</sup> ; le lift dit *Mme de Camembert* au lieu de *Cambremer*. Le langage de Bloch, précieux, intellectuel, exagéré, est un "langage homérique" (Bouillaguet, 370), non-approprié aux circonstances, ce qui fait dire le père "mon pauvre fils, il est idiot, ton ami. C'est un imbécile" (Sw). Voici une invitation adressée au narrateur et à Saint-Loup par Bloch : "Cher maître, et vous, cavalier aimé d'Ares, de Saint-Loup-en-Bray, dompteur de chevaux, puisque je vous ai rencontrés sur le rivage d'Amphitrite, résonant d'écume, près des tentes de Menier aux nefs rapides, voulez-vous tous deux venir dîner, un jour de la semaine, chez mon illustre père au cœur irréprochable?" (*JF*, 591). Bloch est maître des "épithètes de nature, imitées de l'ancienne poésie épique" (Milly, 85), moyen de satiriser un style en accord avec les lois du français et, à la fois, de faire de l'ami juif un personnage type. Le comique langagier peut revêtir des formes grossières comme le discours scatologique de Charlus à l'égard de Mme de Saint-Euverte : "Je tâcherais en tout cas de m'en soulager dans un endroit plus confortable que chez une personne... Je me dis tout d'un coup : « Oh ! mon Dieu, on a crevé ma fosse d'aisances », c'est simplement la marquise qui, dans quelque but d'invitation, vient d'ouvrir la bouche." (*SG*) ; des formes plus subtiles se retrouvent dans le pastiche des Goncourt ou celui d'Albertine imitant le narrateur ; "Pour les glaces, toutes les fois que j'en prends, temples, églises, obélisques, rochers,

<sup>14</sup> Déploration paternelle quand Rachel va être livrée au bourreau (Pierron, 109).

<sup>15</sup> "Seulement, est-ce que vous ne voulez pas pour vous remonter un peu de vin vieux dont j'ai en bas une bourrique (sans doute pour barrique)? Je ne vous l'apporterai pas sur un plat d'argent comme la tête de Jonathan et je préviens que ce n'est pas du chateau-lafitte, mais c'est à peu près équivoque (pour équivalent)" (*SG III*, 162, cité par Chaudier, 56)



c'est comme une géographie pittoresque que je regarde d'abord et dont je convertis ensuite les monuments de framboise et de vanille en fraîcheur dans mon gosier." (*Pr*)

Comique peut rejoindre le grave dans la multitude d'interprétations de l'expression *en être* qui inter-textuellement renvoie à Shakespeare et signifie faire partie d'un groupe. Pour M. Verdurin, ce groupe est le monde des artistes, des gens cultivés, alors que pour Charlus la connotation homosexuelle le met mal à l'aise : "Or dès les premiers mots que nous avons échangés, j'ai compris que vous *en étiez* ! ...Ne protestez pas, cher Monsieur, vous *en êtes*, c'est clair comme le jour, reprit M. Verdurin. Remarquez que je ne sais pas si vous exercez un art quelconque, mais ce n'est pas nécessaire....on sentait tout de suite qu'il *n'en était* pas. Bichot *n'en est* pas. Morel *en est*, ma femme *en est*, je sens que vous *en êtes*..."(*SG*). À plusieurs reprises, Charlus est mis en situations où *en être* se réfère à d'autres groupes que celui de la race maudite : "« Monsieur de Charlus, est-ce que vous en êtes ? » Le baron, qui n'entendit que cette phrase et ne savait pas qu'on parlait d'une excursion à Harambouville, sursauta : « Étrange question »"(*SG*).

#### 4.3. Emprunts

Les anglicismes font la diversité et le pittoresque du lexique romanesque. Présents grâce à Odette de Crécy qui en use pour épater et nourrir son statut de cocotte, et qui en a fait l'apprentissage auprès d'un riche anglais de sa jeunesse, ils font son charme, ils suppléent au manque d'éducation et vont de pair avec la société des salons, avec le snobisme des Verdurin et l'image d'une époque en déclin : "quand elle l'aurait vu dans « son *home* » où elle l'imaginait « si confortable avec son thé et ses livres », quoiqu'elle ne lui eût pas caché sa surprise qu'il habitât ce quartier qui devait être si triste et « qui était si peu *smart* pour lui qui l'était tant »"(*Sw*). Odette introduit ainsi *cab*, *babys*, *crack*, *prendre a cup of tea*, *darling*, *dominions*, *fair play*, *fishing for compliments*, *five o'clock*, *footing*, *gentleman*, *good bye*, *hansom cab*, *home*, *lunch*, *leader article*, *to meet*, *my dear*, *my love*, « *Mr* », *patronizing*, *private*, *pushing*, *the right man in the right place*, *royalties*, *sweaters*, *toasts*, *tract*, *tub*. Pierron souligne que son bilinguisme n'est pas spontané, mais il s'agit d'emprunts puisque Odette insère l'anglais et crée des expressions mixées des deux langues comme "vous ne me *dropiez* pas tout à fait". Il existe aussi des anglicismes "légitimes" employés par divers personnages pour combler des lacunes du vocabulaire français, comme *tommies* (terme désignant un soldat de l'armée britannique), *lift* ou *smoking* (tabac), employé au sens erroné de *dinner jacket*. Le franglais fait marque de cosmopolitisme : on dit *portes revolver* (en référence aux *revolving doors*), *smoking jacket* (pour veste d'intérieur), *flirt* (pour le grand amour, selon Mémé), on invente des expressions *aller à quelque five o'clock*, *la season*, *regagner leur home*, *meeting sportif*<sup>16</sup>.

#### 5. La syntaxe

Bien que accusé de lourdeur pour sa phrase aux tournures syntaxiques classiques, à inversions et reprises, le romancier reste inimitable. Brunet démontre néanmoins que la phrase proustienne comporte en moyenne 30 mots, ce qui ne dépasse pas de beaucoup Rousseau (27 mots par phrase)<sup>17</sup>. Thérive désigne sa prose "peu respiratoire" et son style "anti-oral" par excellence (*apud* Spitzer 468). Or l'analyse poussée montre que moins de 25% des phrases proustiennes dépassent dix lignes, 40% comprennent entre une et cinq lignes et presque 38% sont faites de cinq à 10 lignes (Milly, 1983, 5). L'écrivain est l'un des derniers du XXe siècle à user des formes de subjonctif vieillies et d'une concordance de la phrase difficile à suivre ; il s'affirme excellent

<sup>16</sup> Pierron, 113.

<sup>17</sup> <http://www-syscom.univ-mlv.fr/~vignat/Html/Proust/techniq.html>

connaisseur des règles de grammaire ce qu'il exige d'ailleurs de ses écrits dont la valeur est donnée par "la correction grammaticale et l'aisance de la syntaxe" (Milly, 1991, 70). Les formes grammaticales de prédilection jouent un rôle stylistique chez lui. Puriste et conservateur à l'égard des fondements de la langue, mais novateur et anticonformiste en ce qui concerne son usage littéraire, selon Milly, Proust affirme la grandeur de la langue dans sa capacité à s'adapter, à être vivante : "Les seules personnes qui défendent la langue française sont celles qui l'attaquent...chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son 'son'. Et entre le son de tel violoniste médiocre et le son (pour la même note) de Thibaud, il y a un infiniment petit, qui est un monde "(*apud* Milly, 1991, 70).

Au niveau de l'emploi verbal, la prédominance des temps passés est à constater. L'auteur donne priorité au charme de la langue, à son caractère ancien scellé par ces formes grammaticales au détriment de la correction qui ne lui fait pourtant pas défaut. Un personnage chez qui l'emploi verbal apparaît tout de suite forcé est de Norpois, grand amateur du conditionnel, car pour tout futur il emploie le verbe *savoir* (au lieu de *ne restera pas* = *ne saurait rester*), remarque explicite faite dans *TR* (2197) par le baron de Charlus.

**La phrase proustienne** est faite de sinuosités, d'allure, de digressions<sup>18</sup> et de subordonnées favorisant les nuances et la profondeur des idées et de l'expression. L'auteur des *Plaisirs et les jours* affirme aimer "par-dessus tout le style pourvu d'amples ailes et adouci de moelleuses plumes" qui force le lecteur à la concentration et à une activité intellectuelle propice à l'esprit. La longueur vient, selon Milly, du désir continu à expliciter et, selon Feuillerat, des additions faites à une dizaine d'années de distance entre la première et la deuxième version de *RTP*. La complexité de sa syntaxe ne dérive pas tant des structures linguistiques, en nombre limité et communes, mais du poétique qu'elles revêtent.

Cogez se réfère à la phrase en termes de *phrasé* proustien, spécial et compliqué par la multitude des parenthèses, des marques de ponctuation, des tirets, des explications (1990, 96), alors que Feuillerat met la complexité au compte des additions introduites par des conjonctions ou locutions conjonctives telles que *d'ailleurs, mais, peut-être, en attendant..., il est vrai..., en revanche..., ajoutons..., et pourtant..., même, ce ne fut pas seulement, quelque-fois, plus tard, du moins, en somme, ajoutons, comme si, sans doute, du reste* (Feuillerat, 108), affirmant que la discontinuité de la syntaxe n'a pas été voulue par l'auteur. Entre la première version en trois volumes de 1912 et celle finale de 1922 en 12 volumes, il est impossible que les ajouts aient été faits sans modifier et forme et contenu antérieurs (Feuillerat, 1934, 16) ; là où des exégètes voient de l'originalité, il ne s'agirait que de division au niveau du sens et de la "conséquence inévitable" des révisions adoptées par l'écrivain. On y a reconnu l'influence d'un Balzac (*ibid.*, 129) dans les formules telles *on dira peut-être, qu'il suffise actuellement, disons pour finir, et je dois dire que, il y avait une autre raison*, et Spitzer en parle comme de divers éléments retardateurs qui mènent à des ramifications, à des distinctions et à des corrections dans le discours par des *ou...ou, si...si, soit...soit, si...que, ce n'est pas A mais B* (1970, 413). Toujours Spitzer souligne la prépondérance des mots et des expressions du *paraître* comme *sembler, avoir l'air, supposer, soupçonner, apparaître, croire*. Pour construire ses métaphores et comparaisons explicites, l'auteur de *RTP* se sert de *comme, tel que, de même* (*ibid.*, 460).

Le romancier n'aime pas les phrases brèves et sèches qui démontrent une pensée brève et sèche. La phrase longue "favorise l'analyse de nuances complexes" (Milly, 1983,9) et la condensation langagière permet un travail de synthèse et d'essentialité. Sa complexité dérive des nombreux ajouts faits lors des révisions du manuscrit, une "surnourriture" qui enfle, donne de la

<sup>18</sup> Lettre citée par Milly, 1991,117.

cohérence et enrichit. La duplication, la multiplication, la subordination, l'afflux de déterminants permettent l'inclusion de récits dans des récits et la complication de la réflexion et des propos. Peut-être n'est-il pas par hasard que la phrase la plus longue du roman se trouve dans le volume du milieu, *Sodome et Gomorrhe I* (1220) et qu'elle porte sur les invertis, les exclus, comme un document de militantisme affirmant l'existence des groupes comme les antichrétiens, les francs-maçons, les Juifs, les homosexuels. Cogez (96) est d'avis que la longueur de cette phrase (environ 850 mots) démontre l'insistance et la peine du romancier vis-à-vis du sujet, il veut "en envisager toutes les facettes, dans un même souffle ; plainte, défi et aveu " à la fois de la part d'un être qui ne cache pas son identité, mais qui se sent coupable et dénié ; d'autres exégètes justifient et expliquent la présence de cette très longue phrase dans le volume du milieu au travers des positions ancestrales (la Bible) et des prédécesseurs (Alfred de Vigny, *La colère de Samson*).

Voilà donc que la syntaxe altérée et lourde n'est que l'effet d'un trop plein ne supportant pas d'être interrompu, "un sac qui se vide, une digue qui cède sous la pression" (Cogez, 96) et qui ne peut être bref. Léo Spitzer (1970, 398) remarque que la complexité syntaxique proustienne réside dans la multiplicité des plans, superposés, et que, nonobstant la complexité, sa phrase est ordonnée. Due à l'analyse psychologique minutieuse du moi, la phrase est faite de descriptions au ralenti "microscopiques" (Spitzer, 407) créées par une variété de moyens morpho-syntaxiques comme la subordination par le subjonctif ou le conditionnel ancien, l'anticipation de l'accord grammatical, l'inversion *sujet - prédicat*, l'emploi de *dont*, des participes et des relatives (*ibid.*, 430). Si le subjonctif imparfait et plus-que-parfait sont tellement utilisés par le romancier, c'est parce que c'est le mode en corrélation directe avec les sentiments, les doutes, les hypothèses, tout comme le conditionnel introduit des conditions irréelles, des désirs non-accomplis et des craintes intérieures, car le subjonctif français est une forme consacrée "à l'expression de l'incertitude et à la pensée négative" (Vossler *apud* Spitzer, 470). Spitzer souligne l'emploi de prédilection du style indirect libre, variante de transition entre le dialogue des protagonistes et un récit exclusivement indirect narratologique, pour reporter la responsabilité sur ses personnages, ce qui permet à l'auteur également de rendre la parole dans sa réalité "avec sa consonance et son geste" (Spitzer, 436).

## 6. L'originalité

Elle émane chez Proust de sa sensibilité particulière, de la connaissance solide du français, des lectures, de la volonté de traduire la richesse des impressions et des sensations, de la vision unique sur les divers aspects de la vie, de la croyance que "toute pensée nouvelle exige une expression nouvelle, provisoirement difficile à comprendre, mais que les lecteurs finissent par assimiler et apprécier avec le temps." Chaque grand écrivain a écrit différemment de ses prédécesseurs et l'originalité de la forme provient de l'unicité des idées à traduire en mots. L'auteur de *Contre Sainte-Beuve* abhorre les canons, les clichés, les étiquettes dans la langue ; l'originalité est pour lui un devoir, une nécessité découlant de l'originalité de vision. Ses longues phrases "spontanément harmonieuses" (Henry, 2000, 208), sa syntaxe sophistiquée et son "style fatigant" (Becket) ont comme matière un langage "saturé de culture", tissé en métaphores et analogies, où *comme* devient canal de communication et de traduction du moi dans une forme extérieure, compréhensible à l'autre. Le romancier n'est pas le seul à avoir préféré la métaphore comme moyen d'expression, mais il est original par la capacité de ressentir, de faire des analogies entre sensations passées et présentes, par le "principe de l'intelligence des rapports" (Milly, 1983, 61). À la sensibilité, l'intelligence, le génie de l'expression s'ajoute le souci de choisir des termes sonores qui créent des allitérations et font naître des sensations intérieures par la musicalité. L'écrivain entend créer par l'écriture la même sensation que la musique, art suprême à ses yeux,

et son *ars poétique* peut se résumer dans la description de la petite phrase de Vinteuil, modèle symbolique de son œuvre : “au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d’entre elles qu’était due cette impression de douceur rétractée et frileuse” (Sw). Ajoutons que trente-trois pages du roman sont destinées à la musique de Vinteuil et que d’autres sur Wagner et la musique en général s’y joignent pour illustrer son *credo* : la musique comme modèle esthétique en littérature. Les problèmes musicaux que le romancier se pose relèvent de ses préoccupations au niveau de la composition littéraire.

Comme l’ont remarqué R. Barthes et G. Genette, le romancier a cette tendance innée à relier au signifié le signifiant juste, sur le modèle cratyléen, ce qui est vrai pour les noms communs tout comme pour les noms propres. Au nom Guermantes sont associés les couleurs *orange* et *amarante* pour garder la majestueuse sonorité du *an* aristocratique. Guermantes, mentionné 410 fois dans le roman (Milly, 1983, 88), rime avec Rembrandt et avec Brabant, nom aux syllabes dorées. Milly observe qu’à Guermantes lumineux s’oppose le Combray sombre, villageois dont la tombe de Saint-Hilaire représente le symbole par excellence.

Pierron (233) dresse une liste des “réformes grammaticales” proustiennes qui constituent sa révolution du français et du style romanesque :

- a. La phrase longue qui représente un grand défi, même pour les lecteurs chevronnés ;
- b. La multiplication des incidentes<sup>19</sup> ;
- c. La succession des causales (*soit...soit*) ;
- d. Les digressions introspectives qui rendent le discours lourd et difficile à comprendre ;
- e. La pratique constante de l’inversion grammaticale ;
- f. L’accumulation des propositions, des relatives, des incidentes ;
- g. Les proportions wagneriennes de la phrase, des paragraphes, des chapitres, des volumes, des tomes, et enfin du roman ;
- h. L’impressionnante continuité textuelle.

L’originalité proustienne réside dans sa vision sur l’art et sur la littérature, dans une manière de saisir la réalité, traduite en cette forme d’expression écrasante et charmante pareille à une musique qui coule, qu’on ne pourrait retenir mais dont on voudrait incessamment être bercés. Toujours originalité ressort du caractère inachevé (voir Feuillerat) de l’œuvre, que Proust semble avoir expressément désiré pareille à une cathédrale majestueuse, pleine de détails et à laquelle on peut continuellement rajouter pour l’embellir. Selon Curtius (*apud* Spitzer, 467), l’originalité et la singularité de l’écriture proustienne (et des idiolectes) résulte d’une gracieuse imbrication d’analyse subtile étayée par le sensoriel et le psychique, et d’une reproduction nuancée des dire.

## BIBLIOGRAPHIE

- PROUST, MARCEL, 2015, *À la recherche du temps perdu*, vol.I\_VII, en un volume, Gallimard, Paris
- BARTHES, R., 1995, *Œuvres complètes*, Tome III pp.827-836 et 993, 994, Paris: du Seuil
- BECKETT, Samuel, 1978, *Sur Proust*, New York
- BENJAMIN, Walter, 2015, *Sur Proust*, Nous
- BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine, 1997, *Proust sociologue*, Descartes et Cie
- BOUILLAGUET, Annick, et Brian G. ROGERS, 2004, *Dictionnaire Marcel Proust*, Honoré Champion

<sup>19</sup> Proposition sans lien de dépendance avec un élément de la phrase où elle se trouve insérée.



- BOUILLAGUET, Annick, 1990, *Marcel Proust: le jeu inter-textuel*, Paris, du Titre
- BRUNEL, Patrick, 1997, *Le rire de Proust*, Honoré Champion,
- BRUNET, Étienne, 1983, *Le vocabulaire de Marcel Proust*, Genève-Paris
- CHANTRAINE, Olivier, 1988, *Le métalangage dans 'À la recherche...'* , thèse de doctorat
- CHAUDIER, Stéphane, 2004, *Proust et le langage religieux: la cathédrale profane*, Honoré Champion
- COGEZ, Gérard, 1990, *Marcel Proust*, PUF
- COMPAGNON, Antoine, 2013, *Proust entre deux siècles*, du Seuil, Paris
- CURTIUS, E., 1928, *Du relativisme proustien*, La Nouvelle revue
- DELEUZE, Gilles, 1993, *Proust et les signes*, PUF, 8e édition
- DUBOIS, J., 2011, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, du Seuil, Paris
- EL MAKKI, Laura, 2014, *Un été avec Proust*, Équateur
- ENTHOVEN, Jean-Paul et Raphaël ENTHOVEN, 2013, *Dictionnaire amoureux de Marcel Proust*, Grasset, Paris
- ERMAN, M., 2016, *Les 100 mots de Proust*, PUF, 2e édition
- FEUILLERAT, Albert, 1934, *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Yale University Press
- FISER, Emerci, 1933, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris. I-6917
- FRAISSE, Luc, 1995, *L'esthétique de Marcel Proust*, Sedes
- GENETTE, Gérard, 1969, *Proust et le langage indirect*, Figures II, Seuil, pp.223-294
- GENETTE, Gérard, 1966, *Proust palimpseste- Figures I*, du Seuil, pp. 39-67
- LAGET, Thierry, 1998, *L'ABC-daïre de Proust*, Flammarion
- LE BIDOIS, ROBERT, 1939, *Le langage parlé des personnages de Proust*, Le français moderne, no 3, juin-juillet
- MEIN, Margaret, 1979, *Thèmes proustiens*, Paris
- MILLY, JEAN, 1991, *Proust et le style*, Genève
- MILLY, jean, 1983, *La phrase de Proust*, Slatkine Reprints
- O'BRIEN, Justin, 1965, *Proust et le 'joli langage'* , PMLAA, juin, pp.259-265
- PAINTER, George, 1966, *Marcel Proust*, Mercure de France
- PERCHE, Louis et Jean MOUTON, 1948, *Le style de Marcel Proust*, Correa
- PICON, Gaëtan, 1979, *Lecture de Proust*, Paris
- PIERRON, Sylvie, 2005, *Ce beau français un peu individuel: Proust et la langue*, Presses Universitaires de Vincennes
- RAIMOND, Michel, L. Fraisse, 1989, *Proust en toutes lettres*, Paris
- REVEL, Jean-François, 1987, *Sur Proust. Remarques sur 'À la recherche du temps perdu'* , Grasset
- SERÇA, Isabelle, 2010, *Les coutures apparentes de RTP*, Honoré Champion
- SPITZER, Leo, 1970, *Études de style*, NRF
- TADIÉ, Jean-Yves, 1996, *Marcel Proust*, Gallimard
- TADIÉ, J-Y., 1971a, *Proust et le roman*, Gallimard
- TADIÉ, J-Y., 1971b, *Lectures de Proust*, Armand Colin

## SITOGRAFIE

Compagnon, Antoine, Proust, *Mémoire de la littérature*, 5 décembre 2006- 20 mars 2007, conférences Collège de France, <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2006-2007.htm> (février 2016)



Compagnon, Antoine, *Morales de Proust*, 2007-2008, conférences Collège de France, <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2008-01-08-16h30.htm> (février 2016)  
Compagnon, Antoine, *Proust en 1913*, janvier 2012-2013, conférences Collège de France, <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2013-01-08-16h30.htm>, (mars, août 2016)  
<http://www.readingproust.com/shadow.htm>  
<http://etudesculturelles.weebly.com/erotisme.html>  
<http://www.kristeva.fr/albertine.html>  
[http://alarecherchedutempsperdu.org/\(texte intégral français\)](http://alarecherchedutempsperdu.org/(texte%20int%C3%A9gral%20fran%C3%A7ais)%20-%20Google%20Books.html)  
<file:///antoine%20compagnon-proust%20-%20Google%20Books.html>  
*Proust 1962*, <https://www.youtube.com/watch?v=qNGYCXQ9Jdc> (mars 2016)  
*Proust de A à Z*, <https://www.youtube.com/watch?v=HLmiMd0jeQs>, (février 2016)  
*Proust, une vie écrivain* <https://www.youtube.com/watch?v=l1rdHr3o2io> (février 2016)  
*Interview de M.P. 1913*, <https://www.youtube.com/watch?v=dhoqSH-VPaQ>,  
<http://www.franceculture.fr/emissions/la-suite-dans-les-idees/proust-sociologue#> (juillet 2016)

## OBSESSIVE FORMS OF JEALOUSY IN THE NOVEL "IOANA"

Adelina Lascu (Beldugan)

Phd Student, University of Pitești

*Abstract:* The Obsession with self-knowledge at any time in life is the cause of the misfortune of the Holbanian character. The desire to be able to give meaning to any experience or gesture is the main preoccupation of the hero who puts forward even love, the organic need to know everything about everything. However, despite the efforts made, the result can only be unsatisfactory, because new and new challenges always arise.

A form of knowledge of the self, of the limits of supportability of suffering is jealousy, a theme frequently encountered especially in the erotic trilogy. Sandu is jealous when he claims he does not love, and when he is in love (Ioana), and when she does not respond with the same intensity to his love affections, (Daniela's Games). In the novel *Ioana*, jealousy reaches paroxysm, all the more, since there is the certainty of an adultery and that is not without Sandu's complicity. Excitedly exasperated by her boyfriend's tyrannical behavior, Ioana deliberately succumbs to a mediocre guy in the hope that he will be able to free himself from a love affair that causes her suffering. He fails to forget Sandu and resumes the relationship after three years of intense kinks, but the true torment is just starting now. The hero cannot forget the adventure of his ex-girlfriend, who has sinned and tries to find out from her, every detail of the period when they were separated.

*Keywords:* obsession, knowledge, jealousy, suffering, experience;

Iubirea în proza holbaniană îmbracă cele mai torturante forme, ca urmare a dorinței de (auto)cunoaștere, dar și a descifrării psihologiei feminine. *Personajul holbanian, [...] se va lansa în disecții teoretice pentru descifrarea eternului feminin care rămâne impenetrabil, spre perplexitatea analistului. De unde tema incognoscibilității adevărului prin relativizarea lui înfinită, care de asemenea îl pasionează pe scriitor. Dialectica întrebărilor care înlocuiesc răspunsurile, glisând pe suprafețe intelectuale a căror instabilitate crește pe măsura multiplicării interogative, pare a fi însăși esența literaturii lui Holban.*<sup>1</sup> Prin urmare, Sandu se cercetează pentru a se dovedi necercetabil și se explică pentru a deveni inexplicabil<sup>2</sup>, pe parcursul a trei romane, fără a putea spune la finalul periplului său că a ajuns la o concluzie general valabilă în ceea ce privește capriciile unei conștiințe umane.

Un episod aparent fără însemnătate, de la începutul cărții, descrie prin analogie cu câteva păsări, statutul său de bărbat implicat într-o relație și în același timp anticipează desfășurarea evenimentelor dintre protagoniștii cuplului. Astfel, Sandu în singurătatea Cavarnei, observă și analizează câteva găște care se agită libere pe mare, dar care se lasă ademenite de câteva firimituri de pâine aruncate la întâmplare de Sandu. Numai una mai curajoasă se încumetă să se apropie să mănânce. Când este aproape convins că le cunoaște obiceiurile, apare neprevăzutul: o găscă s-a depărtat de tovarășe și a început, tot timpul cu sunete stridente, să plutească, spre orizont. Celelalte o priveau cu capul ridicat, încremenite toate, pricepând se vede că se petrece în mijlocul lor ceva neobișnuit. M-am uitat cu binoclul până n-am mai văzut-o.<sup>3</sup> Un cititor atent observă că acesta este traseul urmat de Sandu din momentul în care își cunoaște iubita, fie că este Irina, Ioana sau Dania.

"Firimiturile" pe care i le arunca Sandu, Ioanei, nu au fost suficiente pentru orgoliul eroinei. Femeie superioară, diferită de celelalte, vrea să i se dea cel puțin la fel de mult pe cât oferă. Dar eroul nu dorește nici de data asta să-și piardă libertatea, nu vrea să ia pe Ioana în căsătorie (și aceasta are

<sup>1</sup> Silvia Urdea, *Anton Holban sau interogația ca destin*, Editura Minerva, București, 1983, p. 69.

<sup>2</sup> Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978, p. 175.

<sup>3</sup> Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, Editura Eminescu, București, 1974, p. 106.

inferioritatea de a dori «situațiile clare») și o lasă chiar să coabiteze cu un altul, nu fără a fi gelos, nevoind a înțelege că Ioana se prefăce că-l înșeală spre a-l sili să ia o hotărâre.<sup>4</sup> Așadar, Sandu rămâne impasibil și privește "cu binoclul" plecarea iubitei în brațele altuia, un tip superficial cunoscut chiar prin intermediul său, deoarece în ultimul timp scenele dintre noi deveniseră intolerabile. Urile, deznădejile, patima se succedau neîntrerupt, fără nicio zi de liniște. Nu știam ce hotărâre să iau, prea slab ca să fug, prea nenorocit ca să rămân. Ca diversiune, i l-am prezentat.<sup>5</sup> După o relație care părea că se îndreaptă spre destrămare, eroul prea laș ca să renunțe la o iubire care-i provoacă suferință, găsește de cuviință să-și supună partenera unui test pe care îl pică. Dar Ioana nu găsește în Celălalt (numele acesta nu este cunoscut, nici nu interesează identitatea lui concretă, întrucât problematica ar rămâne aceeași, indiferent de persoană), nicio alinare, niciun sprijin care să o determine să-și uite fostul iubit, văzându-se nevoită să abandoneze lupta cu ea însăși, părăsindu-l și întorcându-se la Sandu. De fapt, toată existența Ioanei, de când l-a cunoscut pe erou, a constituit o permanentă luptă. Vinovată de această tragedie a vieții ei, nu poate fi decât inteligența nativă, cultivată apoi de Sandu prin lectura clasicilor francezi, ajungând la un moment dat chiar să-și depășească profesorul: *curând elucida perfect orice, fără ajutorul meu, și vedeam cu stupefacție că eu nu mai aveam niciun rol [...] toate piesele lui Racine îi erau familiare și eu nu mai puteam contribui cu nimic. [...] Inteligență virilă, fără memoria facilă a femeilor.*<sup>6</sup> În acest sens, Ioana este un alter ego al lui Anton Holban, ca și Sandu de altfel<sup>7</sup> sau Ioana este un alter ego al lui Sandu, o imagine răsfântă a sa<sup>8</sup>, ceea ce înseamnă că într-atât de tare se asemănau, încât fiind două personalități de aceeași natură, orgoliile celor doi deveniseră mai puternice decât însăși dragostea.

Eroina s-a aruncat în brațele primului venit, din dorința de "a se vindeca" de Sandu, de a-și uita sufletul pereche, ceea ce s-a dovedit a fi imposibil. Lupta interioară continuă și după despărțirea de acesta, când Ioana se regăsește într-o relație pe care o putea modela după cum voia, superioritatea ei față de Celălalt, oferindu-i satisfacții trecătoare: *cu deplină bucurie constatam că în discuțiile noastre despre viață că-i conduc gândurile în voie, că-l pot minți oricând, că eu știam în orice clipă exact ceea ce se petrece într-însul (nu idei, ci sentimente), în timp ce-i rămâneam un străin.*<sup>9</sup>

Dar adevăratul război din viața Ioanei, și a lui Sandu deopotrivă, începe la Caverna Port unde cuplul speră că poate reface dragostea rănită. Pasărea singuratică se reîntoarce la cuib, spășită și cu capul plecat în urma păcatului săvârșit, *dar se înțelege că ceea ce urmează de aici este procesul intentat de bărbat femeii rătăcite. Un fel de recurs acordat printr-un lung ad-hoc literar. Dar totul ar fi putut rămâne o banală schiță sentimentală dacă semnificațiile nu s-ar revărsa în contul streinului proiectat în cartea anterioară.*<sup>10</sup> Cadrul natural ales pentru vindecarea rănilor adânci este un sat de la malul mării unde pare că nu se întâmplă nimic. Ceea ce animă peisajul, parcă lipsit de viață, este nemărginita mare, martorul tăcut al tuturor chinurilor la care, pe rând, se supun cei doi înrăgostiți. Ioana este cea care alege localitatea singuratică, în care ar fi trebuit să renască iubirea, *tocmai pentru a sugera partenerului ei imposibilitatea unei legături fericite. Dar Caverna, cu măreția și deznădejdea ei, înainte de a se materializa, este purtată în fiecare dintre cei doi: un spațiu în care să te adâncești fără să poți ieși și fără să poți spera în devenire, fără timpuri.*<sup>11</sup>

Încercând să se rupă definitiv de Sandu, Ioana începe un lung proces de autosugestie, care funcționează pentru scurt timp, încercând să-i dea o importanță mult prea mare Celuilalt, însă cu amărăciune constată că "el n-are niciun contact cu realitatea" și relația în care se afla, nu făcea decât să o apropie, cel puțin spiritual de Sandu. În lungile discuții provocate de Sandu pe tema adulterului Ioanei, aceasta îi mărturisește că în perioada despărțirii realizase două ipostaze contrastante ale sale. În timpul zilei, cu toată puterea și luciditatea încerca să-l alunge, ca noaptea să-l primească fără

<sup>4</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 963.

<sup>5</sup> Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, ed. cit., p. 132.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>7</sup> Silvia Urdea, *Anton Holban sau interogația ca destin*, ed. cit., p. 72.

<sup>8</sup> Mihai Măngiulea, *Introducere în opera lui Anton Holban*, Editura Minerva, București, 1989, p.150.

<sup>9</sup> Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, ed. cit., p. 127.

<sup>10</sup> Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, ed. cit., p. 176.

<sup>11</sup> Mihai Măngiulea, *Introducere în opera lui Anton Holban*, ed. cit., p. 144.

rezerve și "să faci cu mine tot ce voiai". Ioana tânjea după un alt Sandu, întocmai Daniei care se îndrăgostește în romanul următor, *Jocurile Daniei*, de o persoană plăsmuită în imaginație, atât de diferită de cea reală. Ipostaza imaginară a lui Sandu, cu care Ioana a conviețuit pe parcursul celor trei ani de despărțire, era una în care eroul își abandona spiritul critic în favoarea iubirii. Pe acest Sandu cu gesturi tandre, cu o copilărie chinuită, "slab, imaterial, cu ochii triști, cu gura crispată" pe care îl primea cu căldură în fiecare noapte, îl aștepta Ioana la Caverna, numai că spiritul analitic al protagonistului nu este abandonat nici în momentele de maximă emoție. În timp ce eroina este transfigurată de iubire și bucuria revederii, Sandu regăsește "instinctul de a mă analiza", introspecția fiind o *metodă privilegiată care singură ne permite să dăm un sens cunoașterii celuilalt, psihologiei obiective, prin referire la noi înșine*.<sup>12</sup>

Gelozia lui Sandu iese la iveală curând după ce ajunge la Caverna, deși asta nu înseamnă că ea nu a fost prezentă în timpul despărțirii, chiar dacă relația fusese întreruptă. "- Cum ai putut să fii a lui?", o întreabă Sandu, încercând să-și explice cum o femeie inteligentă s-a putut da unui tip mediocru, fără aspirații. Sandu este dezamăgit de comportamentul Ioanei, cu atât mai mult cu cât susține că nu dragostea pentru Celălalt a ținut-o trei ani lângă el, ci tocmai iubirea ce i-o purta, crezând că astfel putea să-și vinedească rănilor adânci provocate de caracterul său problematic, de *complexitatea interioară confuză, pe care Sandu, în ciuda eforturilor exprese de clarificare, nu și-o poate domina*.<sup>13</sup>

Revenind la gelozia acaparatoare de care face paradă eroul, aceasta nu este decât o formă de alimentare a tragediei, care, spune undeva protagonistul, este viața lui. Astfel, *gelozia în viziunea eroului holbanian apare ca o stare privilegiată. Fie și numai pentru că, deși se dă de ceasul morții, Sandu nu-și pune niciodată problema stimei față de cea care a păcătuit. Personajul lui Camil o va disprețui neiertător pe Ela îndată ce va avea confirmarea pasului greșit*.<sup>14</sup> Nu este însă cazul lui Sandu care găsește în acest sentiment, esența cunoașterii celor mai profunde stări care nu pot fi cunoscute decât ca urmare a unor chinuri interioare. În Ioana își găsește eroul partenerul ideal în sporirea neliniștilor și a angoaselor, întrucât aceasta este croită, parcă după chipul și asemănarea lui: *Ioana e cel mai priceput critic al meu, de la intuiția căreia am învățat atât de multe, egalul meu în atâtea preocupări subtile*.<sup>15</sup> În asemenea condiții, suferă amândoi la fel, chiar dacă din posturi diferite, al înșelatului și al aventuriei. În fond, dezastrul apare între cei doi, înainte de păcatul fetei, dar fără să aibă un nume concret ca acum. Îngrozit că Ioana ar putea deveni mai profundă decât el, eroul nu poate nici să mai stea și nici să plece, alegând "digresiunea", în speranța că astfel îi poate rămâne superior. Împingând-o pe Ioana în brațele Celuilalt, aflând chiar de la el că nu erau împliniți, Sandu o așteaptă să se întoarcă, convins fiind că odată ce ea fusese "metresa" altuia nu mai putea emite aceleași pretenții ca odinioară, recunoscându-se tacit inferioară lui. În plus, plictiseala amenința cuplul, iar Sandu trebuia să facă ceva pentru a readuce chinurile interioare atât de binefăcătoare firii lui analitice: *Aș face aceleași imprudențe ca s-o pierd, după cum un bolnav, cu toată dieta strictă la care e obligat, cu orice risc, mănâncă totuși ceva nepermis. Dacă ar fi adevărat că nimic rău nu s-a petrecut cu Ioana, poate ar înceta legătura dintre noi, ce pare a fi până la moarte*.<sup>16</sup> Deși evident că regretă aventura cu Celălalt, Ioana nu pare că vrea să cedeze teren, nici măcar din postura atribuită de Sandu, aceea a femeii adulterine, ci rămâne la fel de fermă, arătând că îi este în continuare egală și luptă cu toate resursele să-i demonstreze. Exact de această atitudine avea nevoie Sandu pentru a-și satisface pofta de autocunoaștere, iar discuțiile lungi și contradictorii se încheiau "cu epuizarea amândurora", dar și cu certitudinea că se vor repeta la nesfârșit, devenind adevărate surse de nefericire. *Nu iubire respiră în comun acest cuplu, ci suferință, romanul lor devenind un adevărat tur de forță al cărui final, la fel de incert ca și primele pagini, nu reușește să opereze niciun fel de departajare între cei doi competitori. Ioana și Sandu sunt consfințiți în egală măsură drept campioni*

<sup>12</sup> Vladimir Jankélévitch, *Curs de filosofie morală*, Traducere de Adrian Șerban, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 88.

<sup>13</sup> Silvia Urdea, *Anton Holban sau interogația ca destin*, ed. cit., p. 82.

<sup>14</sup> Al. Protopopescu, *Romanul românesc interbelic*, ed. cit., pp. 176-177.

<sup>15</sup> Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, ed. cit., pp. 150-151.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 208.

ai torturii interioare.<sup>17</sup> Emil Cioran consideră că, *dacă suferința n-ar fi un instrument de cunoaștere, sinuciderea ar fi obligatorie. Și viață însăși – cu inutilitățile ei sfâșietoare, cu bestialitatea ei obscură, care ne târâie în erori pentru a ne spânzura din când în când câte un adevăr – cine ar putea-o suporta de n-ar fi un spectacol de cunoaștere unic? Trăind primejdiile spiritului ne mângâiem prin intensități de lipsa unui adevăr final.*<sup>18</sup>

Orice formă de suferință îi este benefică eroului holbanian, care, așa cum afirmă, nu este adeptul fericirii de moment. Pentru a fi sigur că aceasta nu va dispărea definitiv, Sandu își ia durerea în porții zilnice, ca să nu fie epuizată deodată. Stratagemă este termenul generic dat de Sandu acestei ineputabile căutări a nefericirii, exemplificând: *nu vreau să-mi scape nimic, totul mă interesează, și deci nu schimb subiectul decât după ce-l epuizez. Pornesc a doua zi și mai departe, utilizând materialul strâns, recapitulându-l [...]* Am putea afla orice dacă ne-am arăta o vreme că nu suntem geloși.<sup>19</sup> În cazul în care Sandu ar bate în retragere și nu s-ar mai arăta gelos, i-ar permite Ioanei să-i aducă reproșul de a nu o mai iubi, ceea ce amenința o altă ruptură a relației. Pentru a se simți iubită, eroina are nevoie de gelozia lui Sandu, pentru a contrabalansa dragostea, altfel aceste caractere "mereu în contradicție", dar "perfect asemănătoare", s-ar pierde în mediocritate. Soarta lor, așa cum afirmă Sandu, este să sufere împreună, făcând parte din categoria "nenorociților", suferința însăși fiind expresia sensibilă a conflictului dintre pasiuni, înfruntarea dintre dorință și datorie, înfierarea răului în om, din care bine rezultă ca negație a opusului său. Încă la Socrate, apoi mai explicit la stoici și în dogmatica creștină, această determinare a binelui prin rău, a fericirii prin suferință sau a înălțării prin cădere se dezvoltă drept criteriul de semnificare a tuturor categoriilor și principiilor moralei.<sup>20</sup> Mihail Sebastian este de părere că eroul holbanian are o mândrie maladivă de om înfundat în propria sa dramă, din care cu timpul izbutește să-și facă o vocație, o misiune, un scop. Prins într-o ceață de reflexii și incertitudini, el opune vieții un surâs închis, care ascunde un mare orgoliu, orgoliul de a suferi și de a te complăcea în suferință.<sup>21</sup> În asemenea condiții, oare ce rol mai joacă iubirea? Cu siguranță unul secundar, fiind direct condiționată de o suferință atroce care, în mod normal, nu-și are locul într-o iubire. În cazul celor doi oameni care nu pot trăi nici împreună, nici separați,<sup>22</sup> pasiunea se regăsește în discuțiile aprinse, de regulă contradictorii, care-i ostensc pe îndrăgostiți. Câtă vreme, iubita reușește să-i țină nervii întinși la maximum, oferindu-i posibilitatea de a se autocunoaște, interesul față de aceasta nu poate fi alterat, în caz contrar o împinge în brațele altuia sau chiar ale morții. Al. Protopopescu este de părere că *la originea acestui suflet care se satură tot timpul de bine, se află un spirit feudal ghiftuit, gata să-și incendieze feuda numai pentru a simți gustul foamei.*<sup>23</sup> În ciuda demersului său cognitiv, personajul holbanian nu va reuși niciodată să se cunoască pe deplin. Chiar atunci când se află mai aproape de adevăr, îndoiala se strecoară, pornind din nou pe drumul incertitudinilor dureroase. Sandu își dorește aparent să clarifice, având iluzia fericirii, dar nu izbutește decât să se afunde și mai tare în "palatul fermecat, fără nicio lumină". În Ioana gelozia îl determină pe protagonist să-și dorească să afle "adevărul în toate amănuntele", însă deși acesta este evident, constând în adulterul mărturisit al eroinei, abia după ce fusese "metresa" Celuilalt, pornește în căutarea lui. În aparență totul ar fi fost clar: păcatul fusese săvârșit, nu se mai putea interveni asupra lui, iar Sandu ar fi trebuit s-o ierte sau nu. Paradoxal, deși pornește de la o realitate vădită, ea se transformă sub incidența firii introspective a bărbatului rănit în orgoliu, într-o mulțime de incertitudini: *am o mulțime de adevăruri și de presupuneri pe care le pot îmbina, sau îmbinându-le dau naștere la o construcție arbitrară, ridicolă pentru orice om normal. Într-o zi, când după ce-i luasem o mulțime de detalii îngrozitoare, Ioana a început o frază cu: «Când mă săruta», iar eu am întrerupt-o: «Te săruta des?». «În fiecare zi, cum s-ar fi putut alminteri?» am suferit*

<sup>17</sup> Mariana Vartic, *Anton Holban și personajul ca actor*, Editura Eminescu, București, 1983, p. 134.

<sup>18</sup> Emil Cioran, *Amurgul gândurilor*, Editura Humanitas, București, 1991, p. 22.

<sup>19</sup> Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, ed. cit. p., 125.

<sup>20</sup> Nicolae Bellu, (coord.), *Morala în existența umană*, Editura Politică, București, 1989, p. 119.

<sup>21</sup> Mihail Sebastian, *Eseuri, Cronici, Memorial*, București, Editura Minerva, 1972, p. 308.

<sup>22</sup> Anton Holban, *Opere*, II, Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, Editura Minerva, București, 1972, p. 17.

<sup>23</sup> Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, ed. cit., p. 172.



îngrozitor ca și cum aș fi aflat un adevăr cu totul nou, neînchipuit, și m-am convins că toate presupunerile erau prea la suprafață în comparație cu realitatea.<sup>24</sup> Faptul că Ioana este mereu sinceră, nedorindu-și să escamoteze adevărul, oricât de dureros ar fi acesta, nu constituie o sursă de liniște, ci de profunde chinuri interioare. Ambii aparțin acelei categorii de oameni care complică lucrurile cele mai simple și care dau proporții uriașe lucrurilor mici... Or, e greu să credem că în toate zilele micile întâmplări ale vieții noastre sunt cataclisme, catastrofe, dezastre etc. ...Sandu ar voi totdeauna să facă «reflecții profunde» și s-o ducă mereu într-o «trăire intensă».<sup>25</sup>

În fața apropiaților Ioana și Sandu încercau să facă impresia unui cuplu fericit, contrariindu-se totodată de incapacitatea acestor "burghezi" de a le simți tragedia. Mediocritatea celor din jur, inclusiv a lui Viki scoate la iveală un alt sentiment al protagonistului: ura. Totodată, nu poate înțelege, cum ceilalți pot fi fericiți, asistând totuși la o dramă. Sandu își strigă nefericirea în fața mării: «Ioana m-a înșelat! Fie-vă milă de mine!» *Secretul regelui Midas*.<sup>26</sup> Mitul regelui frighian Midas comportă două accepțiuni. Într-o primă interpretare vizează împlinirea dorinței de a transforma în aur tot ce ar fi atins: lăcomia l-a dus până și la chinurile foamei, întrucât și alimentele atinse se prefăceau în aer, astfel că a fost nevoit să-l implore pe Dionysos să-l elibereze de povara unui asemenea har.<sup>27</sup> Simbolic, așa cum remarcă și Gheorghe Glodeanu, Sandu trăiește din plin complexul regelui Midas, întrucât relația cu Ioana, pe care și-a dorit să o refacă, îl adâncește în suferință. Pe de altă parte, același rege Midas a fost osândit de Apollon să-i crească urechi de măgar, dar regele a început să le mascheze sub o scufie, până când i le-a văzut bărbierul său; amenințat cu moartea dacă va divulga secretul, totuși, neputând purta povara unei asemenea taine, bărbierul a făcut o gaură în pământ în care a strigat «Regele Midas are urechi de măgar», iar din locul de contact sonor a crescut o trestie care, legănată de vânt, a foșnit răspândind în lume secretul.<sup>28</sup> În cazul lui Sandu, urechile măgarului echivalează "coarnelor" puse de Ioana, numai că adulterul era știut de toată lumea, prin urmare faptul că ei sunt împreună la Caverna, presupunea acceptarea păcatului. Numai că cei apropiați nu erau capabili să perceapă adevărata dramă a eroilor pe fondul geloziei retroactive. În definitiv, nici Sandu nu reușea, în ciuda tuturor analizelor, să priceapă dimensiunea "dezastrului". Pe de altă parte, secretul trebuia ținut, fiind dezvăluit, ar fi permis altora să pătrundă în intimitatea lor, însă aceasta nu poate fi percepută decât de cei care au avut parte de aceeași experiență.

Depart de privirile nepăsătoare ale celor câteva personaje care-i înconjoară, Sandu vrea să refacă, pas cu pas, relația Ioanei cu Celălalt. Procedul este torturant, dar constituie un nesecat izvor de suferință. Vrând să găsească de fiecare dată o altă formă a aceluiași sentiment – gelozia –, eroul nu conținește în a-și iscodi iubita, pentru a cunoaște totul. Discuțiile degenerază imediat, devenind certuri istovitoare, în care orgoliul alternează cu mila, umilința cu regretul de a o vedea atât de nenorocită de cuvintele dure pe care i le adresează iubitul rănit, remușcările cu reproșurile venite din partea Irinei care-l acuza că nu a iubit-o suficient, încât a silit-o să-l părăsească. Toate aceste chinuri tantalice se succed în roman, fiecare după același model, sfârșindu-se cu epuizarea momentană a amândurora și cu concluzia: *carnea de lângă mine a mai fost atinsă, restul îmi este complet indiferent*.<sup>29</sup> Dar Ioana, educată cândva de Sandu, nu cedează, găsind întotdeauna contraargumente reproșurilor sale, ajungând chiar să-l compare cu celălalt, pentru a fi sigură că-și rănește suficient partenerul. Amândoi știau ce mare diferență există între ei, dar acesta era reproșul care pricinuia cea mai mare durere lui Sandu, de a putea fi pe același nivel cu un mediocru, voind să se știe permanent că îi este, și că i-a fost, superior. [...] Însă Sandu nu este pe deplin absurd când atacă imaginea Celuilalt în Ioana sau când o obligă să se «lepede» pe deplin pe el; nu numai posibilitatea superiorității celuilalt îl torturează, ci și posibilitatea unei noi evaziuni.<sup>30</sup> De aceea, Sandu nu

<sup>24</sup> Anton Holban, *O moartea care nu dovedește nimic, Ioana*, ed. cit., p. 153

<sup>25</sup> Lascăr Sebastian, *O carte cu eroi imposibili*, în *Adevărul*, anul 49, nr. 15644, 12 ianuarie 1935, p. 5.

<sup>26</sup> Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, ed. cit., p. 155.

<sup>27</sup> Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, ed. cit., p. 341.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 342.

<sup>29</sup> Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, ed. cit., p. 165.

<sup>30</sup> Mihai Măgăliea, *Introducere în opera lui Anton Holban*, ed. cit., p. 159.

încetează să-l discrediteze în fața Ioanei, chiar cu complicitatea acesteia, pentru a fi sigur că nu va fi din nou părăsit, pentru Celălalt sau pentru un Altul.

Pentru a-și mai "îndulci" chinurile, Sandu se refugiază în muzică, nu fără o iniția și pe Ioana. Ritmurile lui Wagner – *muzică a nesfârșitei neîmpliniri*<sup>31</sup> – rezonază neliniștii din cuplu, dar ajunge să o obosească pe Ioana, care îi reproșează mai târziu lui Sandu că făcuse un mare efort să asculte ore în șir acordurile compozitorului german. În același timp, Ioana era geloasă, întrucât vedea în muzică, "o ființă" demnă să-i ofere iubitului ei ceea ce ea nu-i putea oferi: *profîtam de muzică pentru că mă puteam retrage în mine, pentru a nu mi se părea că ceea ce este mai intim a fost invadat de un străin. Și avea dreptate să găsească atâtea pericole în muzică, căci în muzică îmi găseam singurele consolări*.<sup>32</sup> Așadar, muzica reprezintă un dar pentru suflet, singurele momente când se putea reda sieși, vibrând intens alături de eroii săi preferați *Tristan și Isolda*, cuplu a cărei tragedie părea că seamănă cu a lor.

Sandu este conștient că în interpretarea lucrurilor poate fi subiectiv și că realitatea poate fi diferită de ceea ce simte el. Jonglând mereu printre incertitudini sau îndoieli, odată declanșat mecanismul interogațiilor, acestea iau forma unui domino; prima interpretare se lasă alterată de a doua, a doua de a treia, până la ruinarea întregii reprezentări. Astfel, mecanismul autocunoașterii exacte este sortit eșecului, dar eroul problematic nu renunță, întrucât nimic nu-i produce o voluptate mai mare decât chinul său de a interpreta, de a analiza, de a întoarce pe toate părțile un dat trăit.

## BIBLIOGRAPHY

- Nicolae Bellu, (coord.), *Morala în existența umană*, Editura Politică, București, 1989.
- Călinescu, Alexandru, *Anton Holban. Complexul lucidității*, Editura Albatros, București, 1972.
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.
- Cioran, Emil, *Amurgul gândurilor*, Editura Humanitas, București, 1991.
- Gheorghe, Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, O tipologie posibilă, Ediția a II-a, revăzută, Editura Ideea Europeană, București, 2007.
- Holban, Anton, *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, Editura Eminescu, București, 1974.
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Postfață de Gh. Vlăduțescu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.
- Jankelevitch, Vladimir, *Curs de filosofie morală*, Editura Polirom, Iași, 2011.
- Lascăr, Sebastian, *O carte cu eroi imposibili*, în *Adevărul*, anul 49, nr. 15644, 12 ianuarie 1935, p. 5.
- Mangiulea, Mihai, *Introducere în opera lui Anton Holban*, Editura Minerva, București, 1989.
- Sebastian, Mihail, *Eseuri. Cronici. Memorial*, București, Editura Minerva, 1972.
- Udrea, Silvia, *Anton Holban sau interogația ca destin*, Editura Minerva, București, 1983.
- Vartic, Mariana, *Anton Holban și personajul ca actor*, Editura Eminescu, București, 1983.

<sup>31</sup> Emil Cioran, *Amurgul gândurilor*, ed. cit., p. 118?

<sup>32</sup> Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, ed. cit., p. 151.

## THANATIC OBSESSION IN THE „FRAGMENTS” OF ANTON HOLBAN

Adelina Lascu(Beldugan)

Phd Student, University of Pitești

*Abstract:* The Concern about the issue of death is continued by Anton Holban with the same intensity in the sketches or the short stories. Clearly acknowledging the supremacy of small-scale prose, preferring the term "fragments" instead of short-stories, as the latter would involve various combinations that could give the impression of artifice, Anton Holban is the creator of true masterpieces of the genre that perfect his work. Most "fragments" are for the author a way of extending some of the themes approached in the novels, allowing him to focus his attention and analysis on a single theme. In the continuation of the novels, relying on the idea that an author's books influence each other, as was the case in Marcel Proust's work, Holban extends the existence of Sandu and even that of Irina in some short stories: *Conversations with a Dead*, *Icons at the Tomb of Irina*, *Tourments*, *Hallucinations*, *Rica*, *Lidia Miras*, *The Obsession of a Death*, *Colonel Iarca*, *Grandma is preparing to die* and *Two Faces of the same Landscape*, published a few days after the death of the author. Not less than eight small writings resulted from the obsession of love or the alleged love of Sandu for Irina who, shortly after leaving the protagonist, fatality or premeditated, died in Sinaia. The eros that troubled him to torture the hero intertwines with the Thanatos, resulting in magnificent psychological analysis pages of a soul oscillating between life and death.

*Keywords:* obsession, death, analysis, love, existences;

*Icoane la mormântul Irinei*, (1932) *Conversații cu o moartă*, (1933), *Obsesia unei moarte*, (1933), *Marcel* (1933) și *Două fețe ale aceluiași personaj*, publicată postum, par mai degrabă prelungiri ale romanului *O moarte care nu dovedește* nimic decât nuvele propriu-zise. În afară de faptul că scriitorul uzează de aceleași personaje, acestea sunt legate ca tematică de problematica morții, constituind "variațiuni pe aceeași temă". Incertitudinile, gelozia, iubirea neîmplinită, remușcările, regretele, strigătele de disperare, amintirile chinuitoare fac din Sandu o umbră a celui din roman, un nefericit prin vocație, ajuns în ipostaza de a cere răspunsuri unei femei moarte de la care încearcă, în zadar, să obțină niște răspunsuri. Incapacitatea Irinei de a-i satisface curiozitățile îl transformă într-un ins frizând nebunia, provocându-i halucinații dintre cele mai înspăimântătoare printre care și imaginarea propriei morți. De altfel, lipsa dialogului dintre parteneri, constituie alături de obsesia morții, drama personajului holbanian. Fie că este vorba de diferențe intelectuale, (*O moarte care nu dovedește nimic*), sentimente refulate ca urmare a geloziei duse la extrem (*Ioana*), capriciile unei adolescente (*Jocurile Daniei*), moartea eroinei ("fragmentele" din prelungirea primului roman analitic) Sandu nu reușește să se afle pe aceeași lungime de undă cu iubitele sale. Dorindu-și mereu mai mult și mai mult, pierde din vedere esența umană, incapabilă de cunoașterea adevărului absolut.

Adulterul presupus sau real al Irinei l-a obsedat pe Sandu dintotdeauna. În *Icoane la mormântul Irinei*, Sandu reface retrospectiv relația până la despărțire. Astfel își amintește de excursia la Gura Humorului unde parcă singuri pe lume, sub privirea complice a lunii amintesc de cuplul adamic. De altfel, motivul înstrăinării de societate este redundant la Holban, care creează cadrul desfășurării poveștilor de dragoste într-un spațiu privat, departe de tumultul omenesc, cu scopul de a se concentra exclusiv pe drama interioară a personajului.

În cele două săptămâni petrecute la Mănăstirea Humor, îndrăgostiții au fost fericiți. Cadrul în care se găsește cuplul este conturat în manieră romantică, într-o natură virgină și Sandu dezvăluie pentru prima dată că o iubește pe Irina. Întorși din excursie aceasta l-a părăsit, măritându-se cu altul, prilej cu care Sandu se supune voit unei adevărate torturi încercând să refacă momentele intime dintre

cei doi. Faptul că de la despărțire, deși trăiau într-un oraș mic, nu s-au mai întâlnit niciodată echivalează tot cu o moarte, iar momentul în care află că aceasta chiar a decedat, nu-i provoacă suferință, ci îl obsedează detaliile relației cu celălalt, pe care le analizează cu aceeași luciditate caracteristică, devenind ”invenție mai torturantă decât cea mai atroce realitate”. Pe măsură ce avansează în intimitatea lor, imaginile, faptele, detaliile se schimbă, chinul devine aproape de nesuportat. Precizia cu care își poate imagina gesturile tandre, considerate superficiale de către Sandu, ne duce cu gândul că acesta este un alter-ego al bărbatului pentru care Irina l-a părăsit, în ipostaza omului mărunț, un Cătălin modern, care poate crede că prin iubire poate stăpâni tainele existenței. Eroul, asemenea lui Tudor Arghezi, este de părere că dragostea neîmplinită este cea care oferă calea spre cunoaștere, întrucât iubind, înlătură misterul și ce este mai important pentru omul superior decât drumul spre atingerea Absolutului. În schimb, ideea morții cu care trăiește Sandu poate fi explorată până la final, când aceasta se transformă în *moarte definitivă care reprezintă sfârșirea ciclului vital și reintegrarea lui într-un ciclu cosmic, mai cuprinzător*.<sup>1</sup> Ființă inferioară, Irina se mulțumește cu clipe trecătoare de fericire, tipice unor *personagii mediocre, care putuseră să vibreze intens pentru o clipă, dar această vibrație nu putuse fi susținută îndelung*<sup>2</sup>, cum este cea a morții care devine „parte integrantă din ființa ta”. Oscilând între a se duce sau nu la priveghi, temându-se de părerile celor apropiați, Sandu hotărăște că un buchet de margarete îi este suficient unui „chip de lut”, care nu mai păstrează nimic din Irina în viață. Trăirile intense sunt continuate într-un vis sumbru, în care eroul o petrece pe moartă, în cealaltă existență. Imaginea necropolei pare că recrează înfățișarea Iadului din credința creștină, întrucât *cimitirul era un cazan în fierbere, și mormintele erau clocotele*<sup>3</sup>, iar la crucea Irinei se înghimășeau greieri enormi, colorați, care chiuiau și agitau zurgălăi, gata să pornească”. Întreaga scenă se petrece cu complicitatea lunii și a stelelor care o primesc pe eroină în eternitatea lor. În final, Irina apare sub trei ipostaze, care se regăsesc și la André Gide, reprezentative pentru condiția umană: îndrăgostită, infidelă, moartă.

Imaginea macabră pe care o are Sandu despre momentele imediat premergătoare trecerii în neființă care se mai întâlnește și în alte „fragmente” vine ca efect al spaimei de moartea propriu-zisă, care oricum nu prezintă interes pentru erou așa cum o face ideea morții. Lipsa unor informații științifice, așa cum precizează Ion Biberi, lasă drum liber interpretărilor religioase, conform cărora omul poate ajunge în Rai sau în Iad în funcție de cum și-a trăit viața. Sandu încearcă să se sustragă acestor credințe, dând în *O moarte care nu dovedește nimic* o altă reprezentare morții pe care majoritatea oamenilor o văd ca pe „un schelet cu o coasă în mână”, pentru el fiind „o fecioară împlinită, capabilă să-mi inspire senzualitate”.

Cimitirul și înmormântările omniprezente în proza lui Holban, dar mai ales în „fragmentele” aflate în continuarea romanului mai sus-amintit îi întrețin lui Sandu ideea morții. Chiar dacă rămâne indiferent în fața sfârșitului altora și chiar în fața propriei morți (*Halucinații*), arătându-se dezgustat de ritualurile de despărțire, eroul își dorește să se afle în permanență în imediata apropiere a clipei finale. Conformismul impus de aceste convenții este reclamat de Sandu în multe scrieri deoarece nu înțelege rostul lor în momente atât de solemne, când întreaga ființă a a celor rămași nu trebuie să fie tulburată decât de apropierea morții.

În *Conversații cu o moartă*, Sandu se arată dezamăgit de imposibilitatea de a găsi mormântul Irinei, deși intuiția l-a ajutat întotdeauna chiar și în situații mai dificile. Criza eroului se adâncește la vederea mormintelor unor ofițeri, trezindu-i memoria involuntară. Lucid își amintește de perioada în care Irina, mutându-se în provincie cu familia, își petrecea timpul în compania militarilor, aproape ignorându-l pe Sandu. Ironic, constată acum *ai avansat în grad, nu mai ești studenta umilă și boemă pe care am cunoscut-o odinioară*.<sup>4</sup> Scopul vizitei era să-și ofere răspunsuri la multitudinea de întrebări care l-au chinat din momentul despărțirii, dar odată ajuns la locul de veci indicat de „omul de serviciu” constată că nu primește nicio explicație, niciun ajutor ca să poată scăpa de obsesia unei

<sup>1</sup> Ion Biberi, *Thanatos*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1936. p.168.

<sup>2</sup> Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*, Editura Minerva, București, 1971, p. 46.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 144.



moarte. În lipsa comunicării, Sandu se trezește copleșit de amintiri. Își revede iubita mediocră, acuzând-o că se face vinovată de întreg timpul pierdut „dintre 20 și 25 de ani”, perioadă prețioasă a tinereții, irosite fără rost, din moment ce fiecare se afla acum de o parte și de alta a existenței. „Încăpățănarea” Irinei de a nu-i răspunde accentuează drama eroului care își amintește de aventura clandestină a fetei, de la sfârșitul relației, cu un elev de liceu. Gelozia și orgoliul rănit al lui Sandu ating cote alarmante, dorindu-și să se răzbune, dar nu este capabil nici măcar să rupă o floare de pe mormânt. Stropii reci ai ploii, îl trezește la realitate, *o singură picătură se prelinge pe după urechea dreaptă, pe obraz încet; am teroare că se va opri și se va usca, apoi pornește din nou, târând după ea o senzație de rece, ajunge pe gură unde stă mai mult, se mărește parcă, și cade.*<sup>5</sup> Oare sfârșitul nuvelei nu reprezintă în plan simbolic propria moarte exprimată și mai explicit în altă parte: îmi închipui lesne mai multe tablouri, dureri diferite sau căderi în inconștiență. Iata-mă acum cu gura întredeschisă, neputând ca s-o mai închid și neizbutind să mai trag în piept o singură înghițitură de aer, ca și cum volumul aerului s-ar opri la deschizătura gurii mele, și pătrunderea lui mai departe i-ar fi imposibilă... Oare această disimulată nepăsare în fața morților la care asistă, nu este tocmai propria spaimă de moarte de la care nu se poate sustrage și prin aflarea în imediata apropiere a ei speră că o va putea suporta mai ușor. Ritualurile inerente unui astfel de moment, îi apar superficiale, zadarnice, neavând nicio legătură directă cu moartea în sine, ci mai degrabă cu cei care o asistă, având rolul de a le „îndulci” suferința pierderii unui apropiat, dar și de a le insufla sentimentul morții.

Cu *Irina la Gura-Humorului* sau *Două fețe ale aceluiași personaj*, publicată postum, este un alt „fragment” în care dispariția Irinei nu este privită cu mai multă resemnare deși au trecut zece ani de la moartea acesteia. Scurtele clipe de fericire trăite sub forma unui menaj în micul orașel din Moldova, sunt re trăite și acum cu aceeași intensitate, fapt ce l-a împiedicat pe erou să meargă să revadă acum de unul singur colțul de Rai în care și-a trăit dragostea înainte ca Irina să-l părăsească pentru altul. Poate că ar fi amânat la nesfârșit vizita, de frica reacțiilor pe care i le-ar fi oferit amintirea târgului moldovenesc, dacă vecinul său nu l-ar fi luat pe neașteptate, propunându-i să meargă împreună. Ajuns în oraș, constată că trecerea timpului și-a pus amprenta și nici măcar imaginea Irinei de care vrea cu tot dinadinsul să se elibereze nu mai este atât de pregnantă. Cu toate acestea, amintirea fostei iubite îl tulbură și acum, împiedicându-l să trăiască alte povești de dragoste, reducându-și mereu partenera la cea care i-a obsadat întreaga tinerețe, chiar și după un deceniu de la dispariție. Deși, la suprafață, încearcă să-i paseze întreaga vină pentru tragedia în care se află, Sandu realizează totuși că el a rămas la fel, chinuit de fantomele trecutului din care nu se poate sustrage, alimentându-și în permanență gândurile cu reminiscențe din viața lor de cuplu. Printr-o extraordinară putere de autosugestie, eroul ajunge să creeze o altă realitate, complăcându-se în ea, deși este conștient că aceasta este cu mult distorsionată. Grădina Ateneului în care se oprește în treacăt îi oferă prilejul amintirii unei discuții pe care o mai avusese cu Irina și într-un alt context, referitoare la prioritatea spre moarte. Nimic nu este mai important pentru Sandu, decât detaliile care țin de sfârșitul ființei, care-i apar

Revederea locurilor care i-au adus cândva fericirea nu-l eliberează de obsesia Irinei, ba din contră îi dovedește că în ciuda timpului trecut, amintirea ei este încă vie și continuă să-l tulbure cu și mai mare intensitate încât ajunge în punctul de a se îndoii de unele trăiri intense. *Mi-aduc aminte de o zi: am reintrat în cameră sănătos, încântat de vioiciunea care intrase în mine. Am găsit-o caldă, amorțită, deșteptându-se cu greu. Mi-a fost nespus de dor de dansa. [...] Mi-am aruncat hainele. Lângă ea. Unul fierbinte și altul rece. Dragostea noastră. Voluptatea ei pe treptele dintre vis și realitate. Am trăit eu această poveste?*<sup>6</sup> Chiar și în momentele de profundă intimitate, personajul-narator nu abandonează ideea morții, văzută aici ca o asociere dintre căldura trupului și răceala sfârșitului.

Comparând sentimentele care-l încearcă la Gura Humorului cu cele din fața mormântului Irinei, eroul își dă seama că disperarea de care este cuprins se datorează trăirilor comune și nu morții propriu-zise. Prima vizită la cimitir i-a produs o mare emoție, dar aceasta a fost alterată de aceleași

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 281-282.



convenții sociale, care i-au perturbat trăirile. În plus, nefiind martor la boala Irinei, neparticipând la înmormântare, sustrăgându-se cu totul din existența ei care precede moartea, Sandu rămâne cu amintirea fetei „așa cum a fost ea a mea, fără amestecul nimănui între noi”.

În *Halucinații* este cuprinsă întreaga viziune a autorului despre condiția umană, reprezentând totodată și un strigăt de disperare al individului supus implacabilului sau destin efemer. Trecându-i prin față momentele decisive din viață, personajul-narator este pus în fața propriei morți, nelipsind nici acum ceremonialul grotesc de conducere a insului pe ultimul drum. Întocmai eroului din *Chinuri*, în fond același Sandu, se observă o scindare a eului, cu mențiunea că aici se regăște inițial în postura celui care examinează lucid toate manifestările apropiaților, ca mai apoi analiza să se concentreze asupra propriei persoane devenind, pe rând, actor și spectator al unei lumi meschine de care încearcă să se detașeze, întorcându-se spre abisurile sufletului.

Aflat în postura de profesor la început de carieră, Sandu nu ezita să le vorbească elevilor despre fișcul sfârșit, cu scopul de a le surprinde reacțiile. Ca totul să pară cât mai natural, discuția a fost pornită în baza *Predicii depre moarte* a episcopului francez Bossuet, iar la finalul acesteia dascălul a fost uimit să observe că elevii săi nu dădeau nicio importanță acestui eveniment major. Pentru un altul, care stătea în apropierea unui cimitir, obișnuința deprinsă ca urmare a deselor înmormântări nu mai prezenta interes, ba chiar moartea devenise un fapt banal. Într-atât de intim putea simți Sandu moartea, încât prezumțiile sale se adevăreau, așa cum avea să constate. Ca să pară melodramatic, îți încheie reflecțiile personale în mod profetic *și poate până la toamnă [...], eu sau unul din voi... d-ta, de pildă, nu vom mai fi în viață,*<sup>7</sup> având să constate că unul dintre elevi a murit înecat, în timpul vacanței de vară.

Dar nici adulții, colegii săi, nu erau nicicum interesați de ideea morții. În fața unei înmormântări, erau la fel de superficiali ca și în viață, trecând ușor de la stereotipiile obișnuite în astfel de momente, la preocupările cotidiene. Felul celorlați de a privi moartea, îi provoacă repulsie eroului care își imaginează propriul sfârșit cu scopul de a surprinde reacțiile profesorilor în fața unui astfel de eveniment major și ireversibil.

Dezgustat de viața mediocră dusă de profesori, ce amintește de o *Sodoma și Gomora* autohtone, Sandu privește cu indignare meschinăria în care se complac dascălii, oameni intelectuali, în loc să fie preocupați de chestiuni existențiale. Deși ar fi trebuit să reprezinte exemple pentru elevi, aceștia organizau petreceri hidoase chiar în cancelarie unde se îngrijeau de plăcerile trecătoare ale trupului, îmbuibându-se *cu vin, mezeluri, brânză, fructe [...]* în timp ce *curgeau pornografiile pline de savoare pe buzele unsuroase. Râdeau ochii și mușchii feței de diverse apetituri. Se auzeau clefăitul și sorbitul.*<sup>8</sup> Ierarhia este respectată și acum, inspectorul este cel care dă tonul discuțiilor și toți trebuie să-i aprobe ineptiile. Într-un asemenea cadru grotesc, care la nivel simbolic reprezintă întreaga tragi-comedie umană, moartea le este total indiferentă, chiar și propria lor moarte, eroul întrebându-se dacă acești oameni ar fi capabili să simtă durerea metafizică din ultimele momente. Răspunsul constituie adevărata profesiune de credință a personajului-narator care cuprinde într-un pasaj scurt întreaga psihologie a omului care nu tinde spre absolut, resemnă în fața unei sorți implacabile, încercând să-și găsească fericirea în lucrurile mărunte și efemere. Astfel *nu-și va uita, în clipa aceea, nici unul meseria și va nesocoti fiecare că mai înainte de toate e om. Nu m-ar fi mirat lipsa de compătimire profundă de vecin, dar mă miră cum fiecare nu tremura pentru soarta lui și pentru dezagregarea fatală care va veni. Îmi mângâi mâna, simt moliciunea și căldura feței, și totul trebuie să se desfacă.*<sup>9</sup> Prin capacitatea lui de a simți permanent iminența sfârșitului, Sandu iese din mulțime, individualizându-se, încercând să „îndulcească” ideea morții prin nevoia lui organică de a se întovărăși cu ea, în orice moment al vieții, pentru a ține pe cât se poate în frâu, spaima de neant. Dar această teamă de moarte a lui Sandu nu este ea oare a autorului nevoit să trăiască mereu sub incidența morții ca urmare a sănătății sale șubrede, de care amintește frecvent în corespondență, *întrucât nimeni nu poate sări peste propria sa umbră. Avem o moștenire genetică, o formație culturală, o experiență*

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 75-76.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 77.

de viață din care orice creator – mărturisit sau nu – extrage substanța propriei opere.<sup>10</sup> Mai mult decât atât, conștientizarea morții iminente a lui Sandu ar putea reprezenta concepția oricărei persoane, înzestrată cu „talentul morții”, care deși rar, acesta există adânc ancorat în ființa celor care înțeleg moartea ca un alt ciclu al existenței, asemeni bunicii din capodopera nuvelisticii sale *Bunica se pregătește să moară*.

Ca urmare a obiceiului devenit „tic” de a surprinde pe fețele cunoscuților reacțiile în cazul morții sale, Sandu își proiectează magistral sfârșitul, la care asistă prima dată ca spectator apoi ca protagonist. În calitate de simplu privitor este și de data aceasta dezgustat de manifestările oamenilor, biete „mecanisme” care se simt datoare să-l însoțească pe ultimul drum. În locul spectacolului gratuit, Sandu îi inițiază, lăsându-le indicații precise ca într-un veritabil testament: *să mă puie, simplu, într-o trăsură, și în fuga cailor să mă ducă la cimitir. Să mă arunce iute în groapă și să bătătorească țărâna. Iar tu, îndureratule, care vrei să faci neapărat ceva pentru mine, du-te singur la mare și uita-te îndelung la spumele neobosite și ascultă-le tânguirea. Sau privește cerul când soarele e la apăsare. Sau plimbă-te în neștire pe străzile pustii și negre, la miezul nopții. Sau pune la patefon un cvartet al lui Beethoven și plângi o dată cu notele lui.*<sup>11</sup> Faptul de a fi numit „profesor la călugări” nu i se pare întâmplător. Hainele lor cernite trimit involuntar gândul spre doliu, implicit la moarte. În ciuda eforturilor de a surprinde vreo emoție pe chipul elevilor în timpul lecțiilor, Sandu se arată dezamăgit de indiferența lor nativă, pe care și-o păstrează chiar și în fața sicriului unde se află trupul profesorului, interesându-i mai mult de tonalitatea cântecelor bisericești decât de drama omenească ce li se derulează în fața ochilor. Avântul cortegiului funerar este întrerupt de graba unui ins mediocru, șoferul unui director de minister, pentru care ordinele sunt sfinte, neputând înțelege că în fața morții cu toții suntem egali și chiar dacă refuzăm să-i dăm prioritate și-o va face singură.

Dar marele regret al „alesului” morții este că în ciuda pregătirilor intense de a simți moartea, „la acea înmormântare tocmai eu trebuia să lipsesc” și dacă ar fi putut și-ar fi regizat sfârșitul doar ca să surprindă reacțiile celor din jur, cu toate că nu ar fi putut simți aceeași emoție știind că este totuși viu.

În proza lui Holban se observă că personajul nu este nicicum preocupat de suferința celor din jur cauzată de dispariția lui, ci din contră dorește să le surprindă reacțiile, care așa cum s-a văzut, sunt din cele mai diferite, dar legate între ele prin caracterul artificial. Într-o singură situație, Sandu întocmai ciobanului „moldovan” din *Miorița* se gândește la durerea mamei sale pricinuită de moartea unicului fiu. Mila îl cuprinde de acea *bătrânică scumpă... care are silueta subțirică și grațioasă. Părul îi e alb, dar fruntea n-ar nicio zbârcitură. Și ochii mari, verzi, fără nimic tulbur în ei, ochi de fecioară neprihănită, din care curg lacrimi în șiroaie, fără zgomot.*<sup>12</sup> Necazurile din timpul vieții au călit-o, însă nu suficient cât să poată trece peste o asemenea tragedie.

Pasiunea pentru muzică îl va lega pe Sandu de colonelul Iarca, din fragmentul cu același nume. Figura ofițerului este construită treptat, devenind prototipul omului din care boala extrage încet-încet, tot elanul vital până la stingerea definitivă. Omul care odinioară era *zvelt, brun, abia încărunțit pe la tâmplă, cu ochii mari, negri, impresionați*<sup>13</sup> devine o umbră, chinuit de o afecțiune a stomacului, pe care spera că o va vindeca în mijlocul naturii, în liniștea și intimitatea Fălticeniului, orașul în care autorul și-a petrecut copilăria în sânul familiei Lovineștilor. Curiozitatea de a descifra tainele unei femei elegante, soția lui Iarca, zărită fugitiv într-un tren, cu zece ani înainte de convalescența lui Iarca, despre care oamenii aveau păreri diferite, îl determină pe erou să accepte prietenia bolnavului cu toate că se temea de o posibilă indiscreție a acestuia care ar fi dorit să știe mai multe despre relația lui cu Irina, sfârșită cu mulți ani în urmă. Dar cunoscându-l, Sandu este fascinat de personalitatea bărbatului care deși nu impresiona prin inteligență, experiența de viață emana înțelepciune. Viața liniștită din Fălticeni precum și muzica de calitate la care vibra alături de Sandu, în aparență, i-au adus vindecarea, iar colonelul își reia activitatea militară la București. Un anunț mortuar îl ia total pe nepregătite pe

<sup>10</sup> Emil Vasilescu, *Anton Holban*, Editura Erc Press, București, 2002, p. 11.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 167.

Sandu, care își reproșează neputința de a putea surprinde cum se transformă un om în fiecare zi în apropierea morții, tocmai el care trăind mereu sub incidența ei, fusese „păcălit” de semnele trimise. E adevărat că Iarca părea vindecăt complet atunci când îl zărea prin București și nimic nu trăda tragedia care a urmat. Prin sfârșitul fulgerător al colonelului, răpus de o congestie cerebrală și nu din cauza presupusului cancer la stomac, Sandu înțelege limitele omenești în cunoașterea misterului în care este învăluită. Îi este greu să le accepte, dar realitatea nu poate fi schimbată.

Revenind la cele două categorii dezvoltate de Sandu în funcție de care oamenii sunt fie aleși ai morții, fie mediocri, colonelul Iarca pare să fie mai degrabă inclus în prima categorie. Deși nu făcea impresia că vrea „să darme nimic din rosturile lumii”, caracterul său impecabil, pasiunea pentru muzică, detașarea cu care își accepta boala, liniștea interioară precum și dragostea pentru soția sa mai tânără îl califică drept un om care trăiește demn, înțelegând sfârșitul ca o trecere firească într-o altă existență. Așa cum se întâmplă de obicei în proza lui Holban, Sandu este „purătorul de cuvânt” al celorlalte personaje pe care le conturează în funcție de stările sale de moment. Irina este fie mediocră, superficială, urâtă, nehotărâtă, mereu temându-se de singurătate sunt situații în care trăsăturile fizice și morale se limpezesc, devenind frumoasă și capabilă de a lua decizii grandioase. Portretul colonelului Iarca este liniar, nesuportând modificări de optică ale eroului, rămânând același om de calitate chiar și în momentul morții. Chiar dacă se axează mai mult pe conturarea unor figuri pătrunzătoare, așa cum este cea a lui Iarca, reflecțiile despre moarte trec în planul secund, însă se poate constata o altă viziune asupra sfârșitului, aceea în care acesta poate surprinde chiar și un inițiat.

Pe relativismul rezultat din schimbările majore, urmare a motivului *fugit irreparabile tempus* este construită și schița *Marcel* (1933). În „fragmentele” care par mai degrabă continuări ale romanului *O moarte...*, decât nuvele sau schițe propriu-zise, timpul este raportat la moartea Irinei. Întreaga existență a lui Sandu, cel pe care-l cunoaștem din aceste scrieri, care au ca punct de plecare primul său roman analitic, se învârtă în jurul morții eroinei, cum de altfel este și firesc, întrucât ce ar putea fi mai important decât dispariția fetei, voite sau accidentale, motiv de suferință atroce și prilej de autocunoaștere.

Marcel Kohn cunoscuse cuplul, întocmai colonelului Iarca, înainte de ruptura ireparabilă, urmată de moartea eroinei. Dacă ofițerul a dat dovadă de discreție, preferând să nu tulbure atmosfera creată de vibrațiile muzicii clasice, din grădina de la Fălticeni, Marcel, „un caraghios” cu „cap rotund ca o lună plină, cu părul galben dat pe spate, lipit de craniu, cu nasul, ochii sub ochelarii rotunzi și gura ca niște boabe de diferite mărimi”, nu părea să înțeleagă rolul ce i se dăduse și anume de paravan menit să ascundă gesturile de tandrețe dintre Irina și Sandu în fața familiei acesteia, amestecându-se mereu în chestiunile de cuplu, devenind chiar confidentul fetei.

Totuși, în ciuda aspectului fizic și ironiei cu care era privit de cei doi îndrăgostiți, Marcel dispăre din viața lor, fiind capabil să-și întemeieze o familie așa cum avea să se afle mai târziu, după ce Irina *nemaiputând să trăiască din improvizatii a încercat o viață tihnită, cu obiceiuri fixe, fără zburciurile excesive pe care i le cauzam*<sup>14</sup> numai că sfârșește tragic. Regăsirea lui Marcel devine prilejul unor noi chinuri sufletești, întrucât personajul-narator dorește să refacă trioul de pe vremuri, dar cu datele realității actuale în care Irina se află de cealaltă parte a existenței. Marcel îi devine acum indispensabil, întrucât groaza de a se afla singur în fața mormântului Irinei este de nesuportat. Recunoscându-și și aici *vițiul de a prelungi chinurile și a le complica, de a nu escamota un magnific prilej de suferință*<sup>15</sup>, Sandu se îndreaptă încet spre cimitir, dorindu-și să prelungească pe cât posibil drama, oferindu-i noi prilejuri de a analiza, în cele mai mici detalii fiecare gând și amintire din mintea sa chinuită. Lipsa de naturalețe pe care eroina lăsa să se întrevadă, zâmbindu-i dintr-o fotografie veche, îl dezgustă pe Sandu deoarece contrasta puternic cu ipostaza imaterială a Irinei. Cu toate acestea, protagonistul constată o altă latură a fostei iubite, pe care în momentul când o avea aproape, a ignorat-o: *ochii i-au ieșit minunați, așa cum niciodată nu mi-au apărut în realitate, ochi profunzi, nostalgici, triști*.<sup>16</sup> Faptul că nu a reușit să descifreze tainele din privirea eroinei, fiind mereu întors

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 133.

spre el însuși, duc în final la ruptura definitivă, care-l va obseda pentru totdeauna. În schimb, Irina așa cum îi mărturisise lui Marcel, și-a dat toată silința să-i descifreze tainele, eșecul ei conducând-o spre moarte, acum regretată de erou: *mi-ar fi suportat toate capriciile, fără întrerupere. Ce puțin lucru a lipsit ca soarta mea să fie alta. Și poate că n-ar fi murit!*<sup>17</sup> Irina și-ar fi dorit o viață liniștită, dar Sandu se temea de platitudine și orgoliul său nemăsurat nu-i permite niciun compromis. Inferioritatea Irinei cu care era nevoit să trăiască în orice clipă și aparenta lipsă de preocupare față de moarte erau de neconceput pentru erou.

În nuvela *Chinuri*, (1931) Sandu aflat la priveghiul soției sale este mai degrabă copleșit de ideea morții decât de moartea în sine. Își făcuse cu totul altă idee despre comportamentul său aflat în imediata apropiere a sfârșitului și acum se simte nevoit să constate că este invadat mai degrabă de necesități fizice decât metafizice. Cu aceeași luciditate torturantă, voind să se descopere și când moartea, „misterul cel mai important”, se desfășoară în fața sa, eroul nu ezită să-și analizeze soția defunctă, găsind-o la fel de neînsemnată ca și în timpul vieții, întocmai Irinei din primul său roman analitic. Deși situația nu este într-un totuși similară, Sandu condamnă vehement reacția Irinei, de a izbucni în răs, ascunzându-se după batistă când ajunge să-și consoleze profesoara al cărui părinte murise. Asistăm aici la reacții care par cel puțin la fel de bizare într-un astfel de moment, dar au o altă simbolistică. Eroul din *Chinuri* este obsedat de ultimele discuții avute cu soția, de ce ar spune cunoscuții dacă ar repara acoperișul la scurt timp după înmormântare, cum ar fi înțeles de către ceilalți gestul său de a mânca sau bea ca să-și astâmpere setea, în orice caz banalități care pot fi interpretate ca adevărate deraiaje umane în astfel de momente tragice. Cunoscuții care vor trece să-i aducă un ultim omagiu vor fi superficiali, se vor arăta marcați în aparență de sfârșitul femeii și se vor folosi de clișeele „Curaj”, „Așa e viața”, „Ce rău ne-a părut”, „Cine ar fi crezut”, care nu sunt decât niște vorbe goale, și odată rostite îi fac să se gândească superficial la propriile morți. Sandu preferă să fie sincer cu sine însuși chiar și în aceste momente, recunoscând că decesul Paulei nu a reușit să-l tulbure, ba din contră îi oferă prilejul să-și analizeze cu luciditate toate manifestările contradictorii. *Mă torturează demonul analizei*, spune Sandu, *și disecând, distrug*<sup>18</sup>, dar spre deosebire de ceilalți care nu înțeleg nimic din ultima clipă, eroul trebuie să dea semnificație fiecărui gând. Aparent, așa cum afirmă și el, atitudinea personajului poate părea mediocră, însă în spatele acestei măști se ascunde o nemărginită dorință de a cunoaște orice legat de moarte. În fond, *Sandu își reproșează nu atât insensibilitatea sa în fața morții soției, cât incapacitatea de a vibra în fața misterului Morții, de a filosofa pe tema efemerității Existenței*.<sup>19</sup> La fel ca și în romane, Sandu este preocupat de ideea morții cu care este nevoit să trăiască până când aceasta va veni. Moartea în sine nu este interesantă, cât calea care duce spre ea, întocmai cum absolutul pe care nimeni nu a reușit să-l atingă suscită interes din prisma drumului anevoios și fără sfârșit pe care orice om superior încearcă să-l străbată. Situațiile în care se află în apropierea ei sau chiar atunci când își imaginează propriul sfârșit (*Halucinații*), îi demonstrează, cu fiecare caz, existența ei. Dar odată drumul ajuns la sfârșit, când toate chinurile încetează, moartea devine neinteresantă. După ce setea de cunoaștere a fost întrucâtva satisfăcută, prin analiză lucidă, Sandu conștientizează abia la vederea pantofilor Paulei moartea în sine și „a început să urle”. Acest strigăt din final ar putea fi interpretat ca în ciuda faptului că el trăiește și acționează în permanență cu ideea morții, în final survine Moartea propriu-zisă, de la care nimeni nu se poate sustrage. Dar chiar și așa, o pregătire prealabilă se impune, altfel existența ar fi nudă, lipsită de interes așa cum demonstrează Sandu că se întâmplă cu majoritatea oamenilor, considerați de el mediocri. Urletul din final ar putea fi echivalentul spaimei metafizice de moarte, *o damnațiune interioară care paralizează și condamnă, căci teroarea ca și moartea, e immanentă ființei noastre, din care nu poate fi smulsă*.<sup>20</sup> Sandu este încă din adolescență atras de ideea morții, așa cum dezvăluie în *O moarte care nu dovedește nimic*, iar spaima odată instalată marchează întreaga existență și viața

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.28.

<sup>19</sup> Al. Călinescu, *Complexul lucidității*, Editura Albatros, București, 1972, p.90.

<sup>20</sup> Ion Bineri, *Thanatos*, ed. cit, p.107.



interioară a eroului. Desele morți de care ne vorbește protagonistul nu sunt decât niște pregătiri prealabile pentru propriul destin care nu se poate sustrage condiției umane.

În *Bunica se pregătește să moară*, (1934), Anton Holban dezvoltă prin intermediul alter-ego-ului său, Sandu, o altă viziune în ceea ce privește moartea. Este vorba de sfârșitul firesc al unui om care înaintază cu pași mici dar siguri spre finalul unei vieți trăite demn al cărui premiu este trecerea într-o altă formă a existenței. Cum moartea patologică nu se instalează brusc și complet, Sandu are posibilitatea de a suprinde toate reacțiile bunicii al cărui organism slăbește în fiecare zi, devenind, după expresia lui H. Nothnagel „o lumânare care se stinge”, sub ochii curioși ai nepotului. Problematika morții este abordată acum dintr-o altă perspectivă, a martorului direct al unor transformări care îi adâncesc și mai mult setea de cunoaștere. Aflat în imediata vecinătate a morții, eroul reflectează profund asupra condiției umane și fără să exprime direct, este cuprins de spaima sfârșitului pe care o trăiește întocmai bunicii, deși între ei există o mare diferență de vârstă, așa cum punctează și personajul-narator în finalul nulei, când dezvăluie că și el simțea moartea aproape.

Cu o răbdare nesfârșită, dublată de o curiozitate maladivă, nepotul înregistrează fiecare stare a bunicii. În liniștea îmbietoare a căminului din Fălticeni, nu se mai făcuse nicio schimbare de pe vremea bunicului *care a murit magnific, așa cum i se cădea lui să moară*.<sup>21</sup> Afară, însă animale erau din ce în ce mai puțin, semn că bunica nu se mai putea ocupa îndeaproape așa cum o făcea în tinerețe. Obiceiul ei de a citi ziarul atât din dorința de a fi cât se poate de informată, dar și de a se simți mai aproape de soțul decedat, devine din ce în ce mai greu de realizat, întrucât vederea îi scădea cu fiecare zi. Nici grădina nu o mai putea străbate până la capăt, acum rare fiind momentele când se încumetă să coboare chiar și ajutată de către cineva. Nici în oraș nu mai poate merge sau la mormântul bărbatului ei. Chetuielile casei pe care le încheia la fiecare sfârșit de lună, au rămas acum nesocotite, deoarece adunările i se păreau cu neputință de făcut și abia acum după zeci de ani, conștientizează că sunt inutile. Auzul îi slăbește progresiv, are nevoie de mai mult somn, dar păstrează cu sfințenie cheile casei în buzunar pentru a păstra în continuare impresia de stăpână a casei.

Permanent nepotul raportează fiecare gest din prezent al bunicii la cele din copilărie când femeia alături de soțul ei, părea o adevărată forță a naturii. Trecerea timpului devine un laitmotiv *prin ritmul opoziției trecut fastuos patriarhal – prezent meschin, opoziție care se topește în tragica identitate nepot-bunică, revelată în acel final care surprinde*.<sup>22</sup> Spre deosebire de felul în care este percepută „noua generație” de către Mircea Eliade în romanul *Huliganii*, personajul-narator are o concepție opusă, conform căreia *pe astfel de oameni se sprijină societatea. Nu pe noi cărora ni se par anumite idei învechite, căci n-avem niciun gând care să ne călăuzească mai multă vreme fără să nu-l fărâmițăm prin toate bănuielele*.<sup>23</sup> Într-un interviu din 1934, scriitorul este mult mai vehement în ceea ce privește noua generație, afirmând că aceasta, ca toate lucrurile, nu poate fi decât efemeră, trecerea anilor aducând mereu alte generații pretinse a fi noi. Principala obiecție o constituie lipsa de implicare a tinerilor, preocupați numai de latura teoretică, ignorând să trăiască: *Există în Contrapunct, admirabilul roman al lui Aldous Huxley, un personaj, Philip Quarles, un intelectual care, văzând că un câine este strivit de un automobil, în loc să se impresioneze, nu găsește cu cale decât să emită o teorie. Aceasta aș găsi de reproșat tinerei generații. Că teoretizează – deseori foarte inteligent dealtminteri – diferite aspecte ale vieții*.<sup>24</sup>

Este fascinant cum poate trăi omul sub amenințarea morții fără să resimtă vreo durere, așa cum se întâmplă în cazul bunicii și numai slăbirea puterilor îi prevestește finalul. De altfel, *oamenii trecuți de 80 de ani, sfârșesc prin eutanasiu, adică mor fără boală, fără apoplexie, fără horcăieli, fără convulsii, câteodată chiar fără să pălească, mai adesea șezând după masă*.<sup>25</sup> Bunica nu se teme de hoți, așa cum demonstrase prin lăsarea ușilor neînchise chiar și în urma unei crime, dar îi este frică să nu-și piardă memoria și trăiește spaima morții. Chiar dacă și-a adorat soțul și știe că o

<sup>21</sup> Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*, ed. cit., p. 202.

<sup>22</sup> Silvia Urdea, *Anton Holban sau interogația ca destin*, Anton Holban sau interogația ca destin, Editura Minerva, București, 1983, p. 166.

<sup>23</sup> Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*, ed. cit., p. 204.

<sup>24</sup> *Interviu expus cu Anton Holban*, în *Reporter*, an. II, nr. 26, februarie-martie-aprilie, 1934., apud. *Pseudojurnal*, ed. cit., p. 286.

<sup>25</sup> Shopenhauer, *Viața, iubirea, moartea*, Editura ETA, Cluj, 1992, pp. 135-136.



așteaptă, se teme de cealaltă existență, înțelegând totodată că nu se poate sustrage destinului, pe care-l acceptă fără revoltă. Marele ei regret este nu că va muri, ci că va fi nevoită să părăsească definitiv tot ceea ce clădit de-a lungul vieții, astfel „gândul că o să-și părăsească toată munca ei și bucuriile o chinuie”, mai mult decât moartea propriu-zisă.

Intuirea morții, crede Ion Biberi, se poate face în trei împrejurări: lucid și integrat, în spaimă, obnubilat și destrămat, în agonie sau prin indiferentism. Este de domeniul evidenței că Sandu se integrează în prima categorie, întocmai și bunicii chiar dacă există diferențe de nuanță, care constau în diferența mare de vârstă și de boală/senectute. Prin înțelepciunea, experiența de viață și modul cum a prețuit fiecare eveniment, bunica este „alesul” morții. Ajunsă la 80 de ani, existența merge într-o singură direcție, a încheierii ciclului biologic, accepând cu resemnare ceea ce va urma. Pentru a-i mai tempera spaima de moarte și gândul sfârșitului, nepotul îi dezvăluie că nu va fi singură pe drumul fără întoarcere, ci va fi însoțită chiar de el, întrucât boala căreia doctorii nu i-au putut stabili un diagnostic, chinându-l ani de zile își va găsi leacul în moarte. Aceeași resemnare și acceptare a sorții se desprinde și din monologul lui Sandu care se arată pregătit pentru ultima aventură a vieții: *O să se termine totul curând, nu mai am nicio îndoială. Și de altfel nici eu nu mai pot trăi în felul acesta. [...] Cu tine odată, oricât de ciudată ar părea tovarășia, o bătrână și un tânăr. Amândoi, ca în grădină, bunica și nepotul, prin cer și prin nouri, mai departe, la bunicul...*<sup>26</sup> Paradoxal, deși sunt despărțiți ca vârstă de aproximativ o jumătate de secol, nepotul are în față tot moartea, ca urmare a bolii care-i chinuie existența, fiind o excepție de la regulă. *Deosebirea fundamentală între tinerețe și bătrânețe, arată Shopenhauer este aceasta: că prima are în perspectivă viața, iar a doua moartea; prin urmare una posedă un trecut scurt și un viitor lung și cealaltă invers. Fără îndoială, bătrânul nu mai are decât moartea înaintea sa; dar tânărul are viața, și vorba e numai de a ști care din cele două perspective oferă mai multe inconveniențe și, dacă, socotind, nu este mai bine de-a avea viața înapoi decât înaintea ta.*<sup>27</sup>

## BIBLIOGRAPHY

- Biberi, Ion, *Thanatos*, Fundația pentru literatură și artă, București, 1936.  
 Biberi, Ion, *Eseuri*, Editura Minerva, București, 1971.  
 Călinescu, Al., *Complexul lucidității*, Editura Albatros, București, 1972.  
 Florescu, Nicolae, *Divagațiuni cu Anton Holban*, Editura „Jurnalul literar”, București, 2001.  
 Glodeanu, Gheorghe, *Anton Holban sau „transcrierea” biografiei în operă*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006.  
 Holban, Anton, *Bunica se pregătește să moară*. Schițe, nuvele, note de călătorie, Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Elena Beram, Editura Minerva, București, 1971.  
 Măngiulea, Mihai, *Introducere în opera lui Anton Holban*, Editura Minerva, București, 1989.  
 Shopenhauer, *Viața, iubirea, moartea*, Editura ETA, Cluj, 1992,  
 Udrea, Silvia, *Anton Holban sau interogația ca destin*, Editura Minerva, București, 1983.  
 Vartic, Mariana, *Anton Holban și personajul ca actor*, Editura Eminescu, București, 1983.  
 Vasilescu, Emil, *Anton Holban*, Erc Press, București, 2002.

<sup>26</sup> Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*, ed. cit., p. 220.

<sup>27</sup> A. Shopenhauer, *Iubirea, viața, moartea*, ed. cit., p. 136.

## EUROPEAN IDENTITY AT BORDERS – THE METAMORPHOSIS OF IDENTITY

Ana-Maria Baci

PhD. Student, “1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

*Abstract: Once it was the collective unconscious. Gustav Jung and his friend, Mircea Eliade, looked into the archetypes embedded in the people's unconscious whose contents they filtered through conceptual frames meant to reveal huge analogies. The history of religions, the unconscious revealed in dreams, mythical archetypes, religious scripts connecting present ritual to the event illo tempore out of which creeds and beliefs emerged and spread to races other than those originating them.*

*Today there are institutional bodies of the European Union whose politics is the cultural unification of the member states but the actors in this process no longer turn a blind eye upon diversity and essential differences. Unlike the priority of a colonizing Self over the Other in the full bloom of modernism, the politics of difference that set on after the war reversed the relationship, prioritizing the Other. Not as a complete alterus, however, an unfathomable stranger, but, as Ricoeur says, soi-même comme un autre. The self that comes out of itself to meet the other as target of connectivity. Myths, legends, are no longer considered to be commonly shared as a given by various nations, they are instead appropriated through acculturation, socialization. We are shareholders of a patriny which is essential in shaping our identity. It is our legacy stored in the fertile land of the collective imaginary in which we take roots. Nowadays the dynamics of Identity is set between national and international, unity and diversity, losses and gains, games of power and globalization. European Identity becomes an open-work, a work in progress of which we are all part of. We become the masons of our own construction of identity.*

*Keywords: identity, collective imaginary, alterity, stereotypes, culture, fairy tales, myths*

Identitatea și studiul identității au pe lângă valoarea teoretică și o utilitate practică, ajutându-ne să ne percepem și să ne înțelegem mai bine pe noi înșine și pe ceilalți, fie că este vorba de identitatea națională, de cea europeană de identitatea lingvistică, regională, minoritară etc., înțelegerea modului cum au luat și iau naștere imaginile unor comunități despre ele însele și despre vecinii lor este esențială pentru structura comunității europene.

La sfârșitul secolului al nouăsprezecelea antropologii au propus o definiție mai amplă a culturii. Ei au definit cultura drept natura umană și au observat că aceasta își are rădăcinile în capacitatea universal umană de a clasifica experiențele, de a le codifica și de a comunica simbolic.

Cultura nu este imobilă, este o sinteză care se face fără încetare, definește un spațiu al regăsirii de sine, al apartenenței, al înfrățirii, constituind liantul unității naționale.

În sens istoric și cultural Europa există prin națiunile ei, fiind o unitate în diversitate. Cultura și identitatea europeană se bazează pe promovarea culturilor și identităților naționale, a fondului cultural comun. Identitatea europeană asimilează diferențele și fluidizează granițele spirituale. Față în față cu noile realități, cu valul de imigranți musulmani, Europa își asumă în prezent o nouă paradigmă identitară. Inevitabil apare întrebarea: consolidarea sau dizolvarea identității europene?

Globalizarea aduce cu sine amestecul lumilor, mix-ul culturilor, Europa devenind un loc al deschiderii ideologice, un loc al dialogului intercultural esențial pentru evitarea conflictelor și a marginalizării cetățenilor pe baza identității lor culturale. Comisia Europeană sprijină dialogul

intercultural la nivelul unor inițiative cum ar fi „Platforma pentru Europa interculturală”, și „programul Cultura”. Sprijinind, de exemplu, dialogul intercultural cu comunitatea romă, una dintre cele mai mari minorități din Europa. Viitoarele programe ale Comisiei Europene vor promova și susține deschiderea către alte culturi și integrarea refugiaților și a migraților.

În cadrul unui seminar privind promovarea și conservarea culturii diverse a Europei din 2014, grupul Alianța Europeană a Comitetului Regiunilor din Uniunea Europeană „au confirmat convingerea lor că cultura și patrimoniul cultural este o valoare umană, care susține identitatea națională, regională și locală, protejarea diversității culturale și lingvistice, respectând și limbile mai puțin folosite și regionale. Promovarea culturii și a patrimoniului cultural este esențială pentru consolidarea valorilor democratice în Europa și contribuie la coeziunea socială și economică.” ( Site oficial al Grupului Alianța Europeană în cadrul Comitetului Regiunilor).

Androulla Vassiliou, membru al Comisiei Europene pentru educație, cultură, multilingvism și tineret preciza în cadrul unui seminar pe Politici culturale ținut la Universitatea Harvard că „bogata diversitate a culturilor și bogăția creativității în Europa au potențialul, dacă putem extinde raza de acțiune a operatorilor culturali dincolo de limitele lor naționale și lingvistice, pentru a contribui la redresarea Europei”, dar mai ales „găsirea unui echilibru corect între respectarea diversității culturale și construirea unei identități europene comune - o identitate care nu se substituie sentimentului de apartenență națională, dar adaugă un nou strat la multiplele identități ale cetățenilor noștri. Căutarea acestui echilibru este o parte din ceea ce numim dialogul intercultural.” ( Site oficial al Comisiei Europene, Comunicat de presă.)

Pentru a-și construi identitatea, omul își înfige rădăcinile în imaginar, perceput ca totalitatea imaginilor, simbolurilor și miturilor.

Apartenența la o națiune implică și apartenența la o comunitate culturală. Națiunea este o construcție a modernității, răspunzând anumitor nevoi, într-un anumit context socio-cultural. Revoluția franceză este percepută ca momentul de trezire a naționalismului și a spiritului național în Europa. O perioadă în care existența individuală era aparținătoare unei națiuni, unei comunități solidare, conștientă de trecutul ei și de valorile comune.

Acceptând sintagma de *comunitate imaginată* a lui Benedict Anderson, *națiunea* este „o comunitate politică imaginară și imaginată ca fiind intrinsec limitată, cât și suverană”(Anderson 2000:11) Națiunea este *imaginată* pentru că, “membrii unei națiuni, chiar și ai celei mai mici națiuni, nu vor cunoaște niciodată pe cei mai mulți dintre compatrioții lor, cu toate acestea, în mintea fiecăruia, trăiește imaginea comuniunii lor”. (Anderson 2000:11)

În concepția lui Jean Burgos, imaginarul nu este „ceva stabil, ca un magazin, un depozit sau o sumă de imagini, ci ca o întâlnire, o răscruce; este vorba de întâlnirea dintre pulsuniile interioare ale creatorului și pulsuniile și presiunile exterioare ale mediului” (Burgos 2003:11), imaginarul asumându-și un rol dinamizator.

În “Contractul social”, Rousseau anunță varianta contractualistă a națiunii, celălalt model fiind varianta culturală, etnică și lingvistică dezvoltată de teoreticienii germani și prezentată de Herder în “Idei asupra filosofiei istoriei omenirii”. Caracterul popoarelor poate fi citit în ordinea culturii lor: mituri, legende, basme, cântece ...

Ideea că identitatea națională este o construcție culturală este apărută în prezent de politicile Uniunii Europene contra unui fenomen alienant și uniformizator: apariția satului global, dispariția granițelor datorită existenței companiilor transnaționale, migrației în căutare de locuri de muncă, turismului, existenței rețelei globale de computere.

Globalizarea aduce o nouă perspectivă asupra identității, una transnațională, supranațională. Grație comunicațiilor moderne se stabilesc legături mai strânse între oameni, aflați la mii de kilometri distanță, spațiul își pierde din semnificație aducând atingere identității naționale, bine definită teritorial. Fluxul informațional, datele, reperele comune s-au înmulțit și se întrepătrund necesitând o limbă comună de comunicare. Acest “esperanto” modern vorbit astăzi în toată lumea este engleza, legată de răspândirea tehnologiilor moderne, de comunicare, de internet. Acceptând acest fenomen, lumea a receptat și încorporat o varietate de valori culturale americane de la film și

muzică până la fast-food, coca-cola și Valentine's Day, manifestări ale unui tip de cultură și civilizație care au invadat globul. Lumea, în prezent, este prinsă într-un joc al polilor de putere, al pierderii și al regăsirii, al individualului și al globalului, o unificare a lumii în spiritul unei culturi dominante pe de o parte, și de stimulare a naționalismului, a identităților culturale naționale, pe de altă parte fiind acum soluția propusă de diverse organisme internaționale responsabile. Cu toții suntem implicați în modelarea propriului viitor.

Identitatea și construcția ei sunt fenomene "deschise", în devenire, dinamice, identitatea individuală și cea colectivă depinzând de imaginea pe care o avem despre ceilalți, unitatea realizându-se prin raportare la diversitate. Identitatea depinde de modul în care suntem identificați, percepuți, antrenând o serie de evaluări, comparații, relații de putere, după Michel Foucault, transformate în dominare sau supunere. Dacă în modernitate ne întrebam "Cine sunt eu?", ce așez în acel gol după ce strig „Dumnezeu e mort” (Hegel, Nietzsche), în postmodernism construcția identității devine punctul de întâlnire cu celălalt, cu alteritatea.

Reconstrucția Europei în contextul integrării europene presupune coexistența națiunilor, a popoarelor și a grupurilor etnice, ceea ce înseamnă coexistența culturilor acestora. Din punct de vedere psihologic, nevoia de identitate culturală, etnică, lingvistică, etc. este o condiție a echilibrului psihic uman. Nevoia de alteritate, de raportare la altul, asigură însă posibilitatea dialogului.

Relevarea trăsăturilor "celuilalt", ale "alterității", se face printr-o raportare, explicită sau implicită a imaginii de sine, a propriilor caracteristici individuale, locale, regionale sau naționale, chiar rasiale.

În raportul identitate-alteritate, alteritatea se definește ca percepție asupra celuilalt ca fiind diferit, poate periculos, ducând chiar la o radicalizare a alterității, a diferenței, înspre teamă sau comportament agresiv. De regulă, la ceilalți sunt evidențiate trăsăturile negative aducând în prim plan inferioritatea și dând astfel naștere stereotipurilor.

Apariția stereotipurilor culturale rezultă în radicalizarea alterității. Integrate imaginarului, ele nu mai sunt pe deplin conștientizate, acționând în substratul unui comportament colectiv, influențând relațiile dintre oameni, comunități, națiuni.

Stereotipurile, termen impus de jurnalistul american W. Lippmann (1922) sunt legate de tradiții și de propria poziție în societate, astfel încât orice alterare a stereotipurilor seamănă cu o bulversare a lumii. Stereotipurile sunt proiecții colective înmagazinate în diferitele produse ale culturii. Culturile întrețin anumite stereotipuri legate de gen și nu numai, acestea putând fi diminuate în funcție de educație, de statutul social sau cultură, ele rămânând totuși active și fiind practicate chiar și de cei care le conștientizează și le teoretizează. Atunci când sunt dobândite în copilărie, sunt foarte greu de schimbat și rămân cu încăpățănare în mintea noastră, contribuind la formarea percepțiilor și a comportamentelor noastre, în consecință, basmele și poveștile la o vârstă fragedă au o deosebită importanță în formarea identității. Pentru a susține caracterul „deschis” în devenire, redefinibil al culturii, vedem cum basmele postmoderne aduc schimbări de perspectivă asupra identității. Colecția Angelei Carter "The Bloody Chamber" răstoarnă rolurile tradiționale ale bărbaților și femeilor percepute de societate, cititorul fiind forțat să reexamineze aceste poziții în lumea reală. Personajele ei feminine nu sunt doar pozitive sau negative, ci un amestec. Se renunță la rolurile tradiționale din povestiri care prezintă femeile vulnerabile și supuse, iar bărbații puternici și dominatori. Scrierile ei devin comentarii ironice despre stereotipuri. Prelucrând poveștile tradiționale, scriitoarea atribuie înțelesuri contemporane. Prin intertextualitate, poveștile fac trimitere la altele, făcând astfel apel la diverse culturi, o trecere de la o identitate fixă la una fragmentată, bazată pe multiculturalism.

Astfel, stereotipurile construite și sedimentate în imaginar pot fi de-construite, adaptate actualității, pe un drum cu două benzi: de la imaginar - realitatea mentală, interioară -, la realitatea fizică, exterioară.

În spiritul discursului modernist preponderent rasist, care a caracterizat Occidentul primei jumătăți a secolului trecut (chiar și Freud, în *Civilizația și neajunsurile ei*, împarte popoarele în rafinate dar nevrotice și sănătoase dar primitive), cităm și următorul pasaj din „Schimbarea la față a României” de Emil Cioran, unde stereotipiile etnice, de exemplu, sub forma unor caracterologii

naționale reiterate, devin forme legitime de exprimare și comunicare a opiniilor referitoare la diferențele culturale: „Ungurii au în ei instincte de nomazi. Așezându-se și fixându-se într-un spațiu determinat, ei n-au putut înfrânge o nostalgie de rătăcitori. Agricultură și păstoritul nu convin sufletului lor barbar. Setea lor de spațiu și-au domolit-o prin cântec și urlet. E singurul popor care mai știe zbiera. Urletul este o disperare în fața spațiului. De aceea, de câte ori ești nemângâiat la șes sau pe culmi, urletul pare singurul răspuns la tentația imensității. Am cel mai mare dispreț pentru acei care nu-și pot regăsi instinctele în singurătate. Natura te înnebunește ca și oamenii; ea prin infinit, și ei prin platitudine. Lamentațiile maghiare își au sursa în această tristețe a instinctului. Aviditatea de spațiu se satisface în acele lungimi monotone, care trezesc automat reprezentarea unui infinit spațial. Tărăgăneala melodică este expresia cea mai adecvată a progresiunii nedeterminate în structura spațiului.”

Jean-Jacques Wunenburger, în cartea sa *Imaginarul*, ne oferă o definiție a acestui concept: „Vom conveni (...) să numim imaginar un ansamblu de producții, mentale sau materializate în opere, pe bază de imagini vizuale – tablou, desen, fotografie – și lingvistice – metaforă, simbol, povestire – care formează structuri coerente și dinamice relevând despre o funcție simbolică în sensul unei îmbinări de semnificații cu caracter propriu și figurat”. (Wunenburger 2003:6).

Puterea imaginarului susține lumea concretă. Totul trece prin imaginar: totalitatea credințelor, actualitatea, proiecția viitorului: „Călătorii reale, călătorii imaginare. Ascultând chemările venite de departe, omul a ajuns să stăpânească pământul și a făcut primii pași în spațiul cosmic înconjurător, parcurgând în același timp o cvasiinfinițate de lumi paralele. Datorită Omului diferit, Universul s-a multiplicat, a devenit mult mai bogat în sensuri decât lumea materială și tangibilă, cea în care ne trăim viața ,reală’. Căutarea aceasta fără sfârșit nu este altceva decât o călătorie în sufletele noastre. Omul diferit este o proiecție, care întruchipează, prin nenumăratele sale înfățișări, toate fantezmele, prejudecățile, idealurile și iluziile, viciile și virtuțile fiecăruia dintre noi. Ceea ce suntem chemați să descoperim este, de fapt, spiritul uman”. (Lucian Boia, *Între înger și fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*, 2004).

Fantasma, amintirea, visul, mitul, ficțiunea, etc, fac trimitere la imaginar. Putem vorbi de imaginarul unui individ, dar și de acela al unui popor, prin intermediul totalității operelor și credințelor sale. Fac parte din imaginar concepțiile preștiințifice, literatura științifico-fantastică, credințele religioase, producțiile artistice creatoare de alte realități (pictură non-realistă, roman etc.), ficțiunile politice, stereotipurile și prejudecățile sociale etc.

Acest imaginar cultural constituie fundația pe care s-au construit identitățile naționale după prăbușirea dinastiilor. Impregnate de acest imaginar cultural sunt basmele, de exemplu, amulete identitare, acestea devin parte importantă a construirii identității naționale. Chiar în anul unirii Basarabiei cu România, avem prima culegere de „Povești basarabene” a lui Simion Teodorescu Kirileanu, pentru a susține și dovedi că românii de pe ambele maluri ale Prutului gândesc și simt la fel, susținând astfel reunirea lor spirituală și justiția unirii politico-administrative. Basmele ilustrează aspecte culturale, psihologice și morale ale celor care le povestesc, cât și norme sociale și așteptări, anumite perioade istorice, tradiția, creând o lume oarecum suprapusă realității. Ilustrează adevăruri fundamentale despre experiența umană, transmise astfel de la o generație la alta. Pline de morală, basmele arată ceea ce lipsește lumii și cum să acoperim acele lipsuri. Aflată mai bine de o sută de ani sub influența imperiului Țarist și aflată sub un continuu proces de denaționalizare, Basarabia și-a păstrat identitatea spirituală, mărturie stând „Poveștile basarabene” care ilustrează experiența umană, valorile morale, specifice basarabenilor, așteptările lor care coincideau cu cele ale românilor din alte regiuni, indiferent de granițele impuse. Existența lor arată că imaginația, spiritualitatea, modul de a gândi și de a simți nu pot fi îngrădite. Aceste basme reflectă sufletul românului basarabean cu însușirile lui caracteristice: bunătate, omenie, răbdare, modestie, legăturile sufletești între români, formarea conștiinței naționale bazate pe ideea de neam, limbă, credință.

Imaginarul este inseparabil de operele, mentale sau materializate, care servesc fiecărei conștiințe la construirea sensului vieții, a acțiunilor și experiențelor sale de gândire. În această



privity, imaginile vizuale și de limbaj contribuie la îmbogățirea reprezentării despre lume (G. Bachelard, G. Durand) sau la elaborarea identității Eului (P. Ricoeur).

Valoarea sa nu constă doar în producțiile sale, ci și în ceea ce se face cu acestea. Imaginarul își pune amprenta asupra realității, putând fi modelat și resemnificat.

Imaginarul semnifică, mai curând, o „fantezie strunită”, structurată de un ansamblu de reprezentări referitoare la o realitate despre care oamenii știu că există, dar pe care nu au văzut-o sau nu o pot vedea.

După opinia lui Lucian Boia, istoria imaginarii poate fi definită ca o istorie a arhetipurilor. Acestea sunt constante sau tendințe esențiale ale spiritului uman, scheme de organizare și interpretare a datelor realității, a căror materie este istoric determinată, dar numai în acest cadru, al unor matrice care nu se modifică nicicând. Potrivit majorității opiniilor, există opt structuri arhetipale care par a se combina în toate tipurile de imaginar: *convingerea în existența unei alte realități, convingerea potrivit căreia corpul ființei umane, învelișul material, este dublat printr-un element imaterial și independent numit „spirit”, „suflet”, „dublu” etc., alteritatea, unitatea sau aspirația de a supune toate diferențele unui principiu unic, actualizarea originilor sau permanența miturilor fondatoare, specifică tuturor comunităților de ieri și de astăzi, prin care trecutul este legat de prezent, conferind, astfel, oamenilor deopotrivă sentimentul identității și garanția perenității, dorința de a descifra viitorul, dorința de a evada din condiția umană și din istorie* care, în ceea ce o privește, poate împrumuta fie forma „nostalgiei originilor”, fie a imaginării unui viitor purificat și a existenței în locuri fantastice sau utopice, *lupta și complementaritatea contrariilor*, care se regăsește, într-o formă sau alta, în toate culturile.

Având o semnificație universală, în sensul că sunt comune tuturor tipurilor de comunitate umană, indiferent de epocă istorică, arhetipurile nu sunt, în pofida stabilității care le caracterizează, structuri rigide. Dimpotrivă, ele se combină neconținut, conținutul lor adaptându-se mediului social în schimbare. Structurală fiind, istoria arhetipurilor este, în același timp, și dinamică. Omniprezența acestor structuri arhetipale, dinamismul lor și relația complexă pe care o întrețin cu realitatea.

În opinia lui Marcel Detienne „partea cea mai secretă a identității unei culturi este încredințată mitologiei sale” (cit. în Boia 2000:41)

Legat de imaginar, mitul, afirmă Lucian Boia, este o „povestire, reprezentare sau idee, care urmărește înțelegerea esenței fenomenelor cosmice și sociale în funcție de valorile intrinseci ale unei anumite comunități și în scopul asigurării coeziunii acesteia”. (Boia 2000:20) Mitul re-produce, pe cale narativă, o realitate originară, percepută ca fundamentală (mai mult: întemeietoare), pentru comunitatea în care apare, împlinind, în acest fel, anumite cerințe (sau așteptări) colective de ordin religios, moral, social și politic.

Altfel spus, el relatează cum a apărut o anumită realitate, indiferent de natura acesteia, legitimând-o simbolic în toate aspectele sale. Mitul apare mai ales ca un factor de mobilizare, care invită la acțiune. Într-o interpretare care îi aparține lui Lucian Boia, „mitul oferă o cheie, permițând accesul atât la un sistem de interpretare, cât și la un cod etic (un model de comportament). El este puternic integrator și simplificator, reducând diversitatea și complexitatea fenomenelor la o axă privilegiată de interpretare. El introduce în universul și în viața oamenilor un principiu de ordine” (L.Boia, Pentru o istorie a imaginarii, 2000:40) în conformitate cu necesitățile și idealurile unei societăți.

Miturile fondatoare participă la construcția „sinelui” colectiv. Ele asigură coeziunea comunitară. De aceea, reconstituirile narative specifice miturilor sunt deosebit de grăitoare pentru amintirile, speranțele și proiectele de viitor ale unei comunități etnice sau naționale. Forța de sugestie a acestor mituri, în ipostaza lor de componente esențiale ale imaginarii culturale al unei comunități, arată cât de puternică este amprenta lor identitară.

Istoria se face și prin tradiție orală: mituri, legende, amintiri istorice, credințe, superstiții, transmise de-a lungul secolelor, ajung din urmă un întreg „folclor” contemporan, în care proliferază fantezmele și zvonurile. Acest folclor are, între altele, meritul de a dovedi că domeniul imaginarii nu este mai restrâns în societățile tehnologice decât în societățile tradiționale. În societățile profund tehnologizate și computerizate, documentele scrise sau orale sfârșesc prin a deveni imagine, fixă sau

mișcătoare. Astfel, asistăm în prezent la o transpunere cinematografică a basmelor, celebrele producții cinematografice Disney, la o schimbare a poeziei basmului.

Astfel, dimensiunea „mitologică” a modelelor culturale a fost neobișnuit de pronunțată. Un alt factor identitar, extrem de puternic este memoria colectivă: „Ceea ce își amintește (sau vrea să-și amintească) o națiune din trecutul ei, modul cum își amintește ea de acest trecut, dar și ceea ce refuză să-și amintească sunt, indiscutabil, operațiunile cele mai importante prin care se constituie această memorie comună. [...] De asemenea, după cum memoria individuală recurge, voit sau nu, la o strategie a amintirii, recuperând unele părți din trecut și preferând să „uite” altele, la fel și memoria colectivă, poate fi manipulată pentru a reține anumite fapte și a ignora altele.” (Revista „Caiete Silvane”, noiembrie 2015, Articol Dana Deac „ Petre Din, Spațiul românesc între secolele XVIII-XIX”.)

Cu referire la un alt factor identitar important, alteritatea, cităm: „principiu identitar fundamental, alteritatea definește legătura dintre Eu (Noi) și Ceilalți, regăsindu-se, astfel, în orice raport interuman și în orice discurs asupra ființei. Gradele alterității sunt diferite: de la diferența minimă, până la alteritatea radicală, care îl „împinge” pe Celălalt dincolo de limitele umanității, într-o zonă apropiată fie de animalitate, fie de divin... Într-un sens mai larg, alteritatea se referă la diferența dintre spații, peisaje și ființe, intrând în alcătuirea imaginarului geografic, biologic și social ca o componentă esențială.” (Articol: Imaginarul politic și formarea identităților europene, Suport curs Imaginarul politic, p.4)

Identitatea națională românească s-a construit prin raport la alteritate datorită spațiului geografic ocupat, românii au fost într-un permanent contact cu ceilalți: popoarele migratoare, stăpânirea otomană în Țara Românească și Moldova, cea maghiară în Transilvania, etc. au lăsat urme în imaginarul românilor. Alteritatea se manifestă nu doar prin raportarea românilor la străinii din afară, dar și față de cei considerați străini înăuntru: minoritățile naționale. Făcând un simbol din ospitalitatea lor, românii și-au păstrat suspiciunea față de străini.

Europa este expresia multiplelor națiuni care au dorit să-și afirme identitatea, al căror liant este dat de fragilitatea teritoriului, de stratificarea acestuia, imaginea frontierei fiind tema care revine obsesiv.

Antropologul britanic Benedict Anderson dă următoarea definiție națiunii : „comunitate politică imaginată și imaginată ca fiind atât intrinsec limitată, cât și suverană”. Este „*imaginată* – continuă autorul – pentru că nici membrii celei mai mici națiuni nu îi vor cunoaște niciodată pe cei mai mulți din compatrioții lor, nu-i vor întâlni și nici măcar nu vor auzi de ei, totuși, în mintea fiecăruia, trăiește imaginea comuniunii lor [...]. Națiunea este imaginată ca *limitată* deoarece chiar și cea mai mare dintre ele...are granițe finite, chiar dacă elastice, dincolo de care se află alte națiuni. Nici o națiune nu se imaginează a fi echivalentă cu omenirea.” (Benedict Anderson 2000:11).

România este o țară de frontieră a Europei, un spațiu de margine. Imaginarul românesc al frontierelor apare cât se poate de clar în lucrarea lui Octavian Goga, „Naționalism dezrobitor”, 1998, referitor la perioada de după unirea din 1918 : „ Am fost un neam plin de vlagă, puțini vor mai fi ca noi, care în veacul din urmă s-au scuturat de sărăcie și umilință. Ne-am omorât întotdeauna granițele. Ca prin niște chingi de fier în jurul unui trup dornic să crească, noi am fost strânși și la mijloc și la încheieturi. Granițele dor, granițeleucid. O graniță nouă pe suprafața unui popor a însemnat întotdeauna o moarte nouă... Uită-te la noi: în Principatele Dunărene granițele de odinioară însemnau otrava turco-grecescă, în Bucovina, zodia nemților, peste Prut zăpăceala moscovită, aici miasme ungurești. Bietul trup, ciungărit tot veacul al nouăsprezecelea, a zvâcnit la granițe ca la niște rane coapte cari vreau să spargă. Fiorii unității ardeau dedesubt și în măsura în care se deschideau punctele de graniță, pe spărtură, țâșnea dintr-o parte într-alta fluidul nevăzut și prindea rădăcini...așa s-a plămădit, de pildă unitatea noastră literară din ultimele decenii: unde se fac furișate pe spărturi de granițe...din nenorocire însă cursul otrăvurilor într-un organism e mult mai lung și mai primejdios. Piroanele s-au smuls, crucificatul s-a ridicat în picioare, dar veninul i-a rămas . Toate părțile alipite ale României de azi pățimesc înainte de urmele granițelor ca de o năprasnică boală de adolescență. După hora unirii pe care am jucat-o cu toții în egală frenezie, întorși pe la vetrele noastre, ne scutură

pe fiecare frigurile de demult, visul din copilărie își face de cap...” (Octavian Goga, Naționalism dezrobitor, textul „Granițele”, 1998: 273-274). Granițele, după cum prezintă textul sus menționat, lasă urme adânci la nivelul imaginarului devenind granițe lăuntrice, ale sufletelor.

Aparent, în contradicție, conceptele de identitate și alteritate se presupun reciproc. Conceptul de identitate este indisolubil legat de alteritate, considerată atât diferența cât și ca alteritate interioară. Raportul identitate – alteritate, concretizat în forma eu – ceilalți, este semnificativ pentru înțelegerea diversității culturale. Construcția propriei identități, specifică fiecărui spațiu lingvistic și literar, se realizează prin impactul percepției alterității. Deschiderea spre alteritate presupune atât conștientizarea identității, cât și a identității în alteritate.

Cu alte cuvinte, nici identitatea, nici alteritatea nu ar putea exista în afara unui raport de comparație. În literatură, cele două concepte descriu relația dintre scriitor, ca producător al textului, și cititor, în calitatea sa de receptor al aceluiași text. Identitatea apare în societate ca un proces în permanentă construcție și reconstrucție care se raportează întotdeauna la celălalt: „succesul de care se bucură termenul de imaginar în epoca noastră postmodernă se explică fără îndoială și prin tendința de a face să dispară subiectul ca autor al reprezentărilor sale, în favoarea unor procese ludice cu texte, imagini, etc. care, prin acte combinatorii și deconstructive, generează la nesfârșit noi efecte de semnificație. În acest caz, procesele imaginarului trimit mai puțin la o activitate autopoietică și în mai mare măsură la un model aleatoriu și ludic de evenimente de limbaj și de imagini.” (Phantasma, Imaginarul, o categorie flexibilă, 2009.)

Identitatea are un caracter esențialmente dinamic și mobil, într-o permanentă construcție. După cum pe bună dreptate au observat sociologii, noi nu „avem” o identitate, ci ne autoidentificăm și suntem identificați fără încetare. Acest lucru se întâmplă, de cele mai multe ori, asimetric, adică în cadrul unui raport de putere dintre un individ sau un grup dominant și unul subordonat. În acest caz, identitatea, atribuită și asumată, are rolul de a legitima anumite relații dintre indivizi și grupuri, precum și o ordine socială. Privind unicitatea sau multiplicitatea identității, apartenența indivizilor la mai multe grupuri generează, simultan, mai multe identități, intersectate: de familie, grup, vârstă, dar și cetățenească, de profesiune, națională, etc.

În sens istoric și cultural, Europa există prin națiunile ei, fiind o unitate în diversitate și construind pe calea dialogului cultural o identitate adaptată actualității care își trage seva din pământul fertil al imaginarului cultural.

## BIBLIOGRAPHY

Anderson, Benedict, *Comunități imaginate: Reflecții asupra originii și răspândirii naționalismului*, Editura Integral, București, 2000.

Boia, Lucian, *Două secole de mitologie națională*, Editura Humanitas, București, 1999.

Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, Editura Humanitas, București, 2000.

Boia, Lucian, *Între înger și fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*, Editura Humanitas, București, 2004.

Braga, Corin, *Concepte și metode în cercetarea imaginarului*, Editura Polirom, 2007.

Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului*, Editura Univers, București, 1488.

Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, Editura Humanitas, București 1990.

Carter, Angela, *The Bloody Chamber: And Other Stories*, Penguin Books, 1990.

Charles, Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identite moderne*, Harvard University Press, 1989.

Deciu, Andreea, *Nostalgiiile identitatii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Goga, Octavian, *Naționalism Dezrobitor*, Editura Albatros, București, 1998.

Herder, Iohan Gottfried, *Outlines of a Philosophy of the History of Man*, Bergman Publishers, New York.

Lippmann, W. , *Public Opinion*, Harcourt Brace, New York, 1922.

Teodorescu-Kirileanu, Simion, *Povesti basarabene*, Editura Vestala, Bucuresti. 2014.

Wunenburger, Jean-Jacques, *Imaginarul*, Editura Dacia, Cluj, 2008.

European Commission - PRESS RELEASES - Press release - Speech ...  
[europa.eu/rapid/press-release\\_SPEECH-14-165\\_en.htm?...en](http://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-14-165_en.htm?...en)

Intercultural dialogue - European Commission  
[https://ec.europa.eu/culture/policy/.../intercultural-dialogue\\_...](https://ec.europa.eu/culture/policy/.../intercultural-dialogue_...)

The promotion and preservation of Europe's diverse culture and ...  
[web.cor.europa.eu/.../The-promotion-and-preservation-of-E...](http://web.cor.europa.eu/.../The-promotion-and-preservation-of-E...)

Articole Caiete Silvane [www.caietesilvane.ro/.../Petre-Din-Spatiul-romanesc-intre-secolele-XVIII-XIX.html](http://www.caietesilvane.ro/.../Petre-Din-Spatiul-romanesc-intre-secolele-XVIII-XIX.html)

Imaginarul politic si formarea identitatilor europene - Centrul de Studii  
[www.cse.uaic.ro/\\_fisiere/Documentare/Suporturi\\_curs/II\\_Imaginarul\\_politic.pdf](http://www.cse.uaic.ro/_fisiere/Documentare/Suporturi_curs/II_Imaginarul_politic.pdf)

Phantasma - Imaginarul,o categorie lexibilă,[phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=3620](http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=3620)

## A CENTURY SINCE THE BIRTH OF FOLKLORIST AND PROSE WRITER OVIDIU BÎRLEA

Tarko Iulia Mirela

PhD. Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

*Abstract:* This article is meant to mark one hundred years since the birth of one of the most complex personalities of the Apuseni and, definitely, one of the greatest folklorists who lived in the second half of the 20th century. Ovidiu Bîrlea is an outstanding figure of the Romanian culture, evenly balanced between his vocation as scientist, folklore researcher - passionate, rigorous and hardworking when dealing with folk literature - and his vocation as prose writer, with an exquisite talent for storytelling and portraying emblematic characters, depicted in charming Romanian vernacular, by means of which the author presents the communities and the landscape of the beloved Apuseni Mountains, thus managing to reach the balance and perfectly combining these qualities into an original unit.

Using a famous collocation belonging to Constantin Noica, Ilie Moise calls Ovidiu Bîrlea 'the complete man of Romanian folklore studies', noting that 'the image of this eminent researcher of oral culture and thorough observer of our rural world is still made up of snippets of recollection'<sup>1</sup>, and his niece/granddaughter, Doina Blaga, states that 'his difficult temper kept him away from other contemporary writers but without the latter contesting the value of his work', insisting that it is our duty to acknowledge his place in the Pantheon of the Romanian culture, due to his outstanding work.<sup>2</sup>

*Keywords:* folklore studies, ethnology, folk literature, Ovidiu Bîrlea, Apuseni

După cum Ovidiu Bîrlea mărturisește în prefața volumului *Efigii*, în care trasează veritabile portrete spirituale, pline de observații dense ale unor personalități care i-au marcat existența: „Încercarea de a contura personalitatea cuiva e o acțiune cu atât mai temerară cu cât dimensiunile spirituale sunt mai mari. Prilejul confirmă din nou că sufletul omenesc e cea mai mare enigmă de îndată ce depășește un anumit șablon.”<sup>3</sup> Acum devine datoria noastră, de a ne asuma demersul conturării personalității folcloristului, prozatorului, profesorului și omului, Ovidiu Bîrlea.

Acest articol intenționează să marcheze aniversarea a 100 de ani de la nașterea uneia dintre cele mai complexe personalități ale Apusenilor și, cu siguranță, a unuia dintre cei mai mari folcloriști din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Ovidiu Bîrlea este o figură marcantă a culturii române, care pendulează între vocația sa de om de știință, folclorist, cercetător, care se apleacă cu pasiune, rigoare și putere de muncă asupra literaturii populare și vocația sa de prozator cu darul evocării, al portretizării unor personaje emblematice conturate într-un fermecător grai popular local, prin intermediul căruia prezintă mediile umane și peisajul îndrăgiților Munți Apuseni, autorul reușind să găsească un echilibru, îmbinând armonios aceste calități într-o unitate originală.

Văzând lumina zilei la 13 august 1917, în satul Bârlești, comuna Mogoș, județul Alba, fiu al lui Ioan Urs Bîrlea, agricultor și al Mariei (născută Costinaș) din Bucium, lui Ovidiu Bîrlea i-a fost sortit să devină unul dintre erudiții reprezentanți ai satului transilvănean și una dintre figurile emblematice ale folcloristicii românești. Familia în care s-a născut folcloristul era considerată în Bârlești o familie de oameni înstăriți. Pentru că la acea vreme nu exista școală în sat, iar casa

<sup>1</sup> Ilie Moise, *Omul total al folcloristicii românești*, în *Discobolul*, Revistă lunară de cultură, serie nouă, Anul XI, nr. 121-122-123 (126-127-128), ian.- feb.- mart., 2008, p. 195.

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 251.

<sup>3</sup> Ovidiu Bîrlea, *Efigii*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 5, volum în care autorul realizează portretele lui Nicolae Iorga, Dimitrie Caracostea, Constantin Brăiloiu, Ion Chinezu, Lucian Blaga, Petru Caraman, Ion Mușlea, Ion Breazu, Anton Golopenția și Ilarion Cocîșiu.



familiei Bîrlea era o casă mare, într-o cameră mai spațioasă au învățat carte elevii școlii primare din localitate.

În copilărie, la fel ca toți copiii din sat, Ovidiu a fost trimis pe câmp cu animalele la păscut. Dar niciodată nu se ducea fără să aibă în trăistuță vreo carte. Având grijă de animale a citit cu aviditate tot ce i-a căzut în mână. Fiu de țărani luminați, a înțeles de timpuriu că succesul vine numai după muncă îndelungată și dărză, făcută metodic. Urmează, astfel, școala primară la Micleşti și Bârlești, clasele gimnaziale la Baia de Arieș, Liceul Militar, la Târgu Mureș, deoarece părinții doreau să-l facă ofițer, dar studiile universitare le continuă la Facultatea de Litere și Filozofie din București. După absolvirea facultății (1942), viața i-a rezervat alte încercări inedite care l-au marcat fundamental: un an de armată, doi ani jumătate de mobilizare și patru ani (fără două luni) de prizonierat în Rusia, ani de zile în care scriitorul regretă că nu a putut pune mâna pe o carte.<sup>4</sup> Povestea apropiatilor secvențe din prizonieratul rusesc și intenționa chiar să le includă într-un volum de memorii, proiect care din nefericire, a rămas nerealizat. Considera că și imperiul sovietic va avea soarta tuturor imperiilor, fapt dovedit istoric, s-au epuizat politic și economic și, în final, s-au prăbușit. Și ca o certitudine a convingerilor sale, Ovidiu Bîrlea a avut șansa să vadă ceea ce profețise, adică prăbușirea comunismului în Europa de est, deși nu a apucat să trăiască democrația românească.

Din 1949 lucrează în calitate de cercetător la Institutul de Folclor, apoi șef de lucrări, conferențiar, șeful Sectorului literar la Institutul de Folclor din București între 1963-1969, se va retrage însă de la institut, douăzeci de ani mai târziu. În această perioadă îl va cunoaște prof. dr. Ion Cuceu, care susține într-un articol din numărul omagial al revistei „Discobolul” din Alba Iulia (2008) că: „dintre toți cercetătorii pe care i-a cunoscut acum patruzeci de ani în institutul bucureștean, figura sa aspră de stăpân peste toate l-a impresionat și l-a atras irezistibil”<sup>5</sup>, subliniind totodată valoarea lucrărilor sale, „toate pietre de temelie în felul lor și verigi importante în evoluția științelor etnologice din România”.<sup>6</sup>

Activitatea la Institutul de Folclor al Academiei Române i-a oferit lui Ovidiu Bîrlea condiții optime pentru formarea și desăvârșirea sa ca folclorist, acum își completează cunoștințele, de teren, mai ales, în domeniul folclorului literar, pătrunde în tainele folclorului muzical și coregrafic, își definește programul de lucru și de studii, își cristalizează concepția despre folclor, trecând la tratarea sistematică a tuturor aspectelor lui și producând o operă științifică „de factură hasdeiană care a făcut epocă, vreo câteva lucrări ale sale stând cu cinste alături de altele similare din folcloristica europeană”.<sup>7</sup>

În studenție participase la campaniile echipelor studențești, conduse de ilustrul Dimitrie Gusti, care aveau scopul de a întocmi monografiile unor sate românești și de a-i forma pe studenți în munca de culegere a folclorului. În 1939, a fost inclus ca student în echipa care a făcut cercetări la Dâmbovnic. A colaborat la cele două reviste ale Institutului de Științe Sociale al României, iar acea etapă a vieții sale îi stârnea un zâmbet melancolic pentru că era conștient de importanța aceluia moment. A fost prezent și în echipa lui Anton Golopenția care i-a cercetat pe românii de la est de Bug, dar din nefericire rezultatele anchetelor au fost distruse în timpul comunismului. Ovidiu Bîrlea se apropie mult de școala lui Ovid Densusianu prin accentul pe care l-a pus pe reproducerea fidelă a textelor populare. El este continuatorul metodelor de cercetare instituite de Ovid Densusianu și de Constantin Brăiloiu, dar are o viziune proprie, originală asupra folclorului românesc, deși se poate spune, fără a exagera, că el este cel mai bun discipol al lui Constantin Brăiloiu.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> apud. Ionela Carmen Banța, *Ovidiu Bîrlea, Ediție critică din fondurile documentare inedite*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția *Aula Magna*, București, 2013, p. 15.

<sup>5</sup> Ion Cuceu, *Amintiri cu Ovidiu Bîrlea*, în *Discobolul*, Revistă lunară de cultură, serie nouă, Anul XI, nr. 121-122-123 (126-127-128), ian.- feb.- mart., 2008, p. 165.

<sup>6</sup> *ibidem*, p. 174.

<sup>7</sup> Iordan Datcu, *Ovidiu Bîrlea, etnolog și prozator*, RCR Editorial, București, 2013, p. 5.

<sup>8</sup> apud. prof. dr. Mirela Crăsnic, *Ovidiu Bîrlea, cel mai important etnofolclorist român*, în *Perspective istorice, Revista profesorilor de istorie din România „Clio”*, Filiala Hunedoara, publicație bianuală, nr. 6/2012, [https://issuu.com/apirhd/docs/perspective\\_istorice\\_nr6](https://issuu.com/apirhd/docs/perspective_istorice_nr6).

Culegător de folclor, remarcabil prin îndelungatele cercetări pe teren, publică: *Snoave și ghicitori* (1957), *Proverbe și zicători românești* (1966), o consistentă *Antologie a prozei populare epice* (vol. I-III, 1966), la care se adaugă *Petrea Făt-Frumos. Povești populare românești* (1967), urmate în 1976 de *Mica enciclopedie a poveștilor românești*. Preocuparea pentru culegerea folclorului poate fi corelată cu debutul său publicistic din ianuarie 1933, cu articolul *Colindă din județul Alba*, în numărul 26 al revistei *Satul*.<sup>9</sup> Cele două lucrări de sinteză, *Istoria folcloristicii românești* (1974) și *Folclorul românesc*, (vol. I-II, 1981-1983) îl plasează pe Ovidiu Bîrlea printre personalitățile de prim rang ale domeniului. Cu o perspectivă inedită abordează estetica folclorului în lucrarea *Metoda de cercetare a folclorului* (1969) anunțând aprofundarea acestei teme în *Poetica folclorică* (1979). Relația literaturii cu folclorul reprezintă o altă temă a preocupărilor sale pe care o ilustrează în lucrarea *Poveștile lui Creangă* (1967) sau în diferite studii despre operele scriitorilor: Ion Budai-Deleanu, Ion Luca Caragiale, Octavian Goga, Mihai Eminescu, Lucian Blaga și Liviu Rebreanu. Ovidiu Bîrlea a continuat operele predecesorilor săi, rămase neterminate, ca de exemplu, lucrarea lui Ion Mușlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele B.P. Hașdeu* (1970), definitivând, în sfârșit, activitatea începută de B.P. Hașdeu. A continuat apoi lucrarea profesorului său, D. Caracostea, *Problemele tipologiei folclorice* (1971). A întocmit ediția *Povești din Transilvania* (1975), pe care a prefătat-o, iar lui Nicolae Bot i-a prefătat volumul *B.P. Hașdeu, Studii de folclor*, apărut în 1979, în colecția *Restituiri* a Editurii Dacia. Încercând să suplinească o lacună într-un domeniu „pe nedrept văduvit”<sup>10</sup>, Ovidiu Bîrlea surprinde plăcut prin apariția cărții sale *Eseu despre dansul popular românesc* (1982).

Folcloristul dispunea de reale calități și de o capacitate intelectuală nativă ce-l recomandau ca pe un veritabil cercetător: avea o intuiție fără greș, dispunea de erudiție și de o scriitură elegantă, simplă, dar în același timp profundă, era informat despre mișcarea folcloristică europeană, citea în mai multe limbi, iar devotamentul lui față de cultura populară era sincer, simțit, nu învățat din manuale. A muncit pentru binele specialității lui, fără a aștepta recunoștința nimănui și ne-a lăsat moștenire o operă impresionantă în toate domeniile culturii populare.<sup>11</sup>

Ovidiu Bîrlea a fost o perioadă scurtă, 1962-1963, conferențiar suplinitor la specialitatea folclor a Universității din Timișoara, dar trecerea pe la universitate a fost efemeră. Spera că postul va fi scos la concurs și avea de gând să aplice pentru obținerea lui, doar că, atunci când postul a fost scos la concurs, deși era cel mai competent și mai avizat, nu l-a obținut, și asta nu pentru că nu ar fi fost suficient de bine pregătit, ci pentru că acea comisie a avut alte preferințe. Din păcate, nici Universitatea din Cluj nu îl include pe acest cercetător valoros printre iluștrii săi profesori. Mai târziu, Mihai Pop și alți profesori ai universității clujene se declară nemulțumiți și oarecum deranjați când unul dintre studenți îl citează prea mult pe Ovidiu Bîrlea în teza licență. Post mortem, Ovidiu Bîrlea își va lua revanșa pentru că opera sa este valoroasă, iar dacă omul a fost contestat și marginalizat, valoarea sa astăzi nu o mai poate contesta nimeni.

În 1969 și-a dat demisia de la Institutul de Etnografie și Folclor din București, demisie însoțită de un memoriu la care n-a primit niciodată un răspuns din partea Prezidiului Academiei. Se autoexila în plină putere creatoare, la 50 de ani, gest greu de înțeles. El s-a retras în locuința sa modestă de pe strada Sfintii Apostoli, iar apoi în garsoniera primită în urma demolărilor începute în 1977 și se dedică scrisului. Scribe, carte după carte, acumulând, spre final, impunătoarea sa operă științifică. Din 1969, când a plecat de la Institutul din București și până la moartea sa, survenită în 1990, Ovidiu Bîrlea trăiește doar de pe urma scrisului, fără nicio pensie sau ajutor de stat, fără a avea nici măcar posibilitatea de a se împrumuta de la Fondul Literar al Uniunii Scriitorilor, căci i s-a refuzat admiterea ca membru al acestei asociații de breaslă.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> *ibidem*, p. 15.

<sup>10</sup> *ibidem*, p.127.

<sup>11</sup> *apud*. prof. dr. Mirela Crâșnic, Ovidiu Bîrlea, cel mai important etnofolclorist român, în *Perspective istorice, Revista profesorilor de istorie din România „Clio”*, Filiala Hunedoara, publicație bianuală, nr. 6/2012,

[https://issuu.com/apirhd/docs/perspective\\_istorice\\_nr6](https://issuu.com/apirhd/docs/perspective_istorice_nr6).

<sup>12</sup> *idem*.

Uneori se resimțea datorită programului intens de muncă și tânjea după o vacanță, ca să se recreeze și să-și încarce bateriile, după cum avea să se destăinuie într-o scrisoare adresată unui discipol: „Eu mă urnesc cu lucrarea mereu înainte, deși a cam început să mai scârțâie roțile, semn că trebuie să-mi iau valea pe unde e liniște și aer curat”.<sup>13</sup> Venea acasă, la Mogoș, în preajma Sânzienelor și timp de o lună uita de toate îndeletnicirile sale cărturărești și se relaxa printre țăranii din sat și discutând cu rudeniile. Îi plăcea să admire peisajele, să-și odihnească privirea pe coaja albă și netedă a mestecănului, unul din arborii săi preferați, dar mai ales să stea de vorbă cu oamenii simplii din sat. Va continua să revină la Mogoș și după moartea mamei și a fratelui Vasile.

Despre talentul de prozator al lui Ovidiu Bîrlea, evident în povestiri și romane, s-a scris, pe nedrept, destul de puțin. A publicat în timpul vieții doar volumul de schițe și povestiri *Urme pe piatră* (1974) și romanul *Șteampuri fără apă* (1979); postum i-au mai apărut două romane: *Drumul de pe urmă* (1999) și *Se face ziuă. Romanul anului 1848* (2001). Ca prozator a fost apreciat de Marin Preda, Laurențiu Ulici, Ion Taloș ș.a., remarcându-se caracterul documentar și etnografic (scriitorul se întâlnește în aceste pagini cu folcloristul), talentul de portretist și excelența cunoaștere a graiului din Țara Moșilor. S-a vorbit de înrudirea stilistică și de atmosferă literară cu Ion Agârbiceanu și Pavel Dan, la care s-ar putea adăuga și un înaintaș al său din aceeași zonă geografică, Alexandru Ciura, cu povestirile sale din viața băieșilor din Munții Apuseni.<sup>14</sup> Talentul său literar se manifestă și în paginile memorialistice din *Efigii* (1987), cu remarcabile portrete ale unor scriitori și folcloriști pe care i-a prețuit statornic: Nicolae Iorga, D. Caracostea, Constantin Brăiloiu, Ion Chinezu, Lucian Blaga etc.

În mod cert, dominantă activității lui Ovidiu Bîrlea este cea de folclorist cu multiple preocupări științifice, însă, așa cum se întâmplă și în cazul altor scriitori, laturile complementare ale îndeletnicirilor sale au fost adesea obnubilate. Romanul *Șteampuri fără apă*, publicat în anul 1979, la Editura Cartea Românească, este prima operă ficțională de mare întindere a meticulosului om de știință, prin care dovedește încă o dată, aleasa cultură populară și remarcabilele sale valențe creatoare de lumi arhaice, originale, purtătoare ale unor valori milenare. Pentru autor, literatura beletristică este o formă de manifestare artistică prin care dezvăluie, diferitelor categorii de cititori și cercetători, acea personalitate puternică și complexă care dăruise folcloristicii românești mii de pagini de studii teoretice și îmbogățise patrimoniul arhivei multimedia de folclor cu documente exemplare; romanele sale, amintirile, portretele creionate dezvăluie alte fațete ale căutărilor sale și ilustrează o înțelegere a culturii populare românești în tot ce are aceasta mai profund și mai expresiv.<sup>15</sup>

Încă de la primul nivel de lectură, romanul se prezintă ca o monografie a satului din Munții Apuseni, actualizând o lume patriarhală cu elemente autohtone, lumea arhaică a minerilor sau a „băieșilor”, care își câștigau existența prin exploatarea rudimentară, tradițională a aurului, utilizând aceleași mine sau „băi” și aceleași metode de pe vremea romanilor. În mod particular, autorul folosește drept sursă de inspirație un eveniment real, o revoltă a localnicilor mineri împotriva unei firme străine care voia să exploateze aurul, eveniment petrecut în anul 1886, în comuna Bucium. O companie franceză concesionase mina, denumită local, „Baia Domnilor”. Acțiunea minerilor a fost înăbușită de autoritățile maghiare, care i-au condamnat la ani grei de închisoare. Acțiunea romanului este plasată în satul de origine al mamei sale, căreia îi și dedică romanul: „În amintirea mamei mele, Maria, născută Costinaș”<sup>16</sup>, căsătorită ulterior cu șpilărul din Mogoș Mămăligani. Legătura afectivă foarte puternică dintre scriitor și mama sa este exprimată într-o scrisoare adresată nepoatei Doina Blaga, în care îi relatează circumstanțele dureroase ale sfârșitului mamei sale, sfârșit la care a asistat neputincios: „Îți închipui că m-am pomenit urlând prin casă - eram singur cu ea, tocmai în ajun terminasem de transcris *Pe Valea N.[igârlesii]* - dar a trebuit să ne obișnuim

<sup>13</sup> Virgil Florea, *Amintiri despre Ovidiu Bîrlea* în *Discobolul*, nr. 121, 122, 123, ianuarie, februarie, martie, 2008, p. 161.

<sup>14</sup> Ion Buzăși, *O monografie necesară*, în *România literară*, Revistă editată de Uniunea Scriitorilor din România, nr. 43, 2013.

<sup>15</sup> Sabina Ispas, *Verșul Bucumanilor*, în *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*, serie nouă, tomul 25, București, Editura Academiei Române, 2014, p. 237.

<sup>16</sup> Ovidiu Bîrlea, *Șteampuri fără apă*, București, Editura Cartea Românească, 1979.

că am rămas singuri. ... I-am dedicat ei *Pe Valea N.[igârlesii]*, poate postum va avea și această mulțumire.”<sup>17</sup>

Ovidiu Bîrlea este și un epistolier pasionat, dar din păcate ni s-au păstrat puține scrisori trimise, cele mai multe pagini din epistolarul său fiind scrisori primite, adresate lui Ovidiu Bîrlea de alte personalități ale folcloristicii și culturii românești: Petre Caraman, Ion Mușlea, Adrian Marino, George Meniuc, Ion Taloș, Nicolae Bot, Ștefan Manciulea, Adrian Fochi ș.a., acestea se află la biblioteca Facultății de Teologie Greco-Catolică din Blaj. Dintre ele, importante sunt scrisorile de la fratele său, Monseniorul Octavian Bîrlea, stabilit în Germania, personalitate de seamă a Bisericii Greco-Catolice din România, veritabil mentor al fratelui său mai tânăr, cu îndrumări pertinente în cercetarea folcloristicii, prin semnalarea și expedierea unor studii apărute în Occident. Scrisorile familiale se caracterizează prin adresări afective și printr-un stil mai relaxat, adeseori presărat cu glume sau ușoare ironii. Nu este un dialog epistolar propriu-zis între frații, Octavian-Ovidiu, pentru că avem numai scrisorile Monseniorului Octavian Bîrlea către Ovidiu, dar ele constituie însă un prețios document, atât sub raport biografic, cât și sufletesc. Corespondența se întinde pe durata unei jumătăți de secol – între 20 sept. 1939 și 30 sept. 1988 – cu o pauză epistolară între 1949-1969, din motive pe care cititorul le poate bănuși, scrisori care conturează un traseu biografic, o afecțiune fraternală și încredere în împlinirea unei vocații cărturărești.<sup>18</sup>

Recent apărut este volumul care conține corespondența dintre Ovidiu Bîrlea și nepoata sa, Doina Blaga<sup>19</sup>, volum care întregeste portretul omului de o sensibilitate deosebită, croit după un alt tipar decât cel cu care ne-au obișnuit majoritatea oamenilor de cultură de talia sa: ferm, dar cald în relația cu cei apropiați, ușor distant, dar plin de umor. Din scrisorile pentru nepoata sa, se poate desprinde construcția sa morală: perseverența, dorința de bine și adevăr, generozitatea sa, dar și intransigența față de stările de fapt, de gesturile reprobabile ale unor persoane sau personalități, conturând imaginea unui om inteligent, un profesionist fără rabat, cu numeroase aspirații și de o corectitudine exemplară.<sup>20</sup>

În final, îl citez pe Ilie Moise care îl denumeste pe Ovidiu Bîrlea, utilizând o celebră sintagmă a lui Constantin Noica, „omul total al folcloristicii românești”, apreciind că „imaginea acestui eminent cercetător al culturii orale și profund observator al lumii noastre rurale este conturată, încă, din frânturi de amintiri”,<sup>21</sup> iar nepoata sa, Doina Blaga, afirmă că „fîrea lui dificilă l-a îndepărtat de unii confrăți de breaslă, fără ca aceștia să-i conteste valoarea operei”, susținând că posterității îi revine datoria de a-i recunoaște locul cuvenit datorită operei sale, în Pantheonul culturii românești.<sup>22</sup>

## BIBLIOGRAPHY

1. Banța, Ionela Carmen, *Ovidiu Bîrlea, Ediție critică din fondurile documentare inedite*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, Colecția *Aula Magna*, 2013
2. Bîrlea, Ovidiu, *Efigii*, București, Editura Cartea Românească, 1987
3. Bîrlea, Ovidiu, *Șteampuri fără apă*, București, Editura Cartea Românească, 1979
4. Buzași, Ion, *Folcloristul Ovidiu Bîrlea într-o corespondență familială*, în *Viața Românească*, Revistă editată de Uniunea Scriitorilor din România, nr. 11-12

<sup>17</sup> *Corespondență Ovidiu Bîrlea-Doina Blaga*, ediție îngrijită și adnotată de Andreea Buzaș, prefată de Ilie Moise, Alba Iulia, Editura Centrului de Cultură „Augustin Bena”, 2017, p. 144.

<sup>18</sup> Ion Buzași, *Folcloristul Ovidiu Bîrlea într-o corespondență familială*, în *Viața Românească*, Revistă editată de Uniunea Scriitorilor din România, nr. 11-12, 2013.

<sup>19</sup> *Corespondență Ovidiu Bîrlea-Doina Blaga*, ediție îngrijită și adnotată de Andreea Buzaș, prefată de Ilie Moise, Alba Iulia, Editura Centrului de Cultură „Augustin Bena”, 2017.

<sup>20</sup> *apud*. Ilie Moise, *Prefață, Corespondență Ovidiu Bîrlea-Doina Blaga*, ediție îngrijită și adnotată de Andreea Buzaș, prefată de Ilie Moise, Alba Iulia, Editura Centrului de Cultură „Augustin Bena”, 2017, p. 8.

<sup>21</sup> Ilie Moise, *Omul total al folcloristicii românești*, în *Discobolul*, Revistă lunară de cultură, serie nouă, Anul XI, nr. 121-122-123 (126-127-128), ian.- feb.- mart., 2008, p. 195.

<sup>22</sup> *ibidem*, p. 251.

5. Buzași, Ion, *O monografie necesară*, în *România literară*, Revistă editată de Uniunea Scriitorilor din România, nr. 43, 2013
6. *Correspondență Ovidiu Bîrlea-Doina Blaga*, ediție îngrijită și adnotată de Andreea Buzaș, prefață de Ilie Moise, Alba Iulia, Editura Centrului de Cultură „Augustin Bena”, 2017
7. Crâșnic, Mirela, *Ovidiu Bârlea, cel mai important etnofolclorist român*, în *Perspective istorice, Revista profesorilor de istorie din România „Clio”*, Filiala Hunedoara, publicație bianuală, nr. 6/2012, [https://issuu.com/apirhd/docs/perspective\\_istorice\\_nr6](https://issuu.com/apirhd/docs/perspective_istorice_nr6).
8. Cuceu, Ion, *Amintiri cu Ovidiu Bîrlea*, în *Discobolul*, Revistă lunară de cultură, serie nouă, Anul XI, nr. 121-122-123 (126-127-128), ian.- feb.- mart., 2008
9. Datcu, Iordan, *Ovidiu Bîrlea, etnolog și prozator*, București, RCR Editorial, 2013
10. Florea, Virgil, *Amintiri despre Ovidiu Bârlea* în *Discobolul*, nr. 121, 122, 123, ianuarie, februarie, martie, 2008
11. Moise, Ilie, *Omul total al folcloristicii românești*, în *Discobolul*, Revistă lunară de cultură, serie nouă, Anul XI, nr. 121-122-123 (126-127-128), ian.- feb.- mart., 2008
12. Ispas, Sabina, *Verșul Buciumanilor*, în *Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”*, serie nouă, tomul 25, Editura Academiei Române, București, 2014



## LIVIU RUSU – THE LOGIC OF BEAUTY

Aurora Gheorghiuța

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

*Abstract: Beauty is part of the fundamental values of the human kind. Since ancient times, the attraction towards beauty has been materialized by man's desire to create and contemplate beauties. The Logic of the Beauty, presents Liviu Rusu's conception of the dialectics of the beauty and the dynamic logic of this category. The beauty in his vision, appears as a whole in which we find good and truth.*

*Keywords : logic of the beauty, work, aesthetic reality, representation, value.*

Frumosul reprezintă acea valoare estetică fundamentală care se exprimă, individual fără a avea nevoie de intervenții exterioare. Prin urmare, este o valoare imanentă.

În cadrul esteticii, frumosul a fost un terenul prielnic pe fondul căruia au luat naștere multiple teorii. O definiție a acestuia o putem descoperi încă din cele mai vechi timpuri, la vechii greci. „Aceștia înțelegeau prin frumos nu numai lucrurile frumoase, formele, culorile, sunetele, dar și gândurile, moravurile plăcute. El era prezentat ca ceva plăcut auzului și văzului.”<sup>1</sup>

Frumosul la Platon se referă și la aspectul binelui. Dacă binele nu ar exista, categoria frumosului ar dispărea. Mai mult el prezintă și o definiție a acestuia : „ un frumos ce trăiește de-a pururea, ce nu se naște și piere, ce nu crește și scade; ce nu-i într-o privință frumos, într-alta urât; câteodată da, alteori nu; pentru unii da, pentru alții nu; ce nu sălășluiește în altă ființă decât sine; nu rezidă într-un viețuitor, în pământ, în cer, sau oriunde aiurea; frumos ce rămâne el însuși pentru sine, pururea identic sieși ca fiind un singur chip; frumos din care se împărtășește tot ce-i pe lume frumos, fără ca prin apariția și dispariția obiectelor frumoase, el să sporească, să se micșoreze ori să îndure o cât de mică știrbire”.<sup>2</sup>

Liviu Rusu, În Logica frumosului prezintă concepția sa despre dialectica frumosului și logica dinamică a acestei categorii. Frumosul în viziunea sa apare ca un întreg în care regăsim binele și adevărul. Conceptul de ordine este accentuat, atât în gândirea cât și în existența omului. În acest sens, se poate vorbi și de o logică a „sentimentelor”. Frumosul se ivește pe fondul raționalității, în baza prezentării sub formă sensibilă, individuală și materializată, a esențialităților.

Frumosul face parte din valorile fundamentale ale omului. Din cele mai vechi timpuri, atracția spre frumos s-a concretizat prin năzuința omului de a crea și contempla frumusețile.

Totalitatea năzuințelor satisfăcute se constituie în valori. Toate lucrurile care aduc satisfacția sunt apreciate și valorificate. Viața nu poate exista fără satisfacții, așa că întreaga existență este dominată de căutarea valorilor. Năzuințele diferă de la om la om, desigur, pot varia și în cadrul aceleiași persoane, pot fi regăsite în conflict. Varietatea aceasta poate duce și la o varietate în planul valorilor. Acest plan, se răsfrânge asupra întregii persoane și poate influența în egală măsură intelectul sau voința. Trebuie precizat faptul că năzuințele nu formează valori, doar ajută la descoperirea lor. Totuși, legătura dintre cele două este foarte strânsă – procesul de descoperire al năzuințelor duce la descoperirea valorilor.

Năzuințele sunt împărțite în două categorii: cele care au la bază cerințe biologice (inferioare), și cele care au la bază cerințe spirituale (superioare). După cum am menționat anterior, fiind în strânsă legătură cu năzuințele, valorile vor avea și ele două categorii. Liviu Rusu

<sup>1</sup> E. Burke, *Despre sublim și frumos*, Editura Meridiane, București, 1981

<sup>2</sup> Platon, ( traducere Petru Creția), Editura Humanitas, București, 2006

numește prima categorie *valori deziderative*, iar a doua categorie, *valori dignitative*. Primul set de valori ține de nevoile vitale, subiective, de instinctul de conservare. Satisfacerea acestor nevoi, nu duce la o împlinire spirituală, odată însușite își pierd importanța.

Valorile dignitative, se depărtează de dorințele subiective, sunt caracteristici esențiale ale spiritualității. Din cadrul acestor categorii se desprind o serie de subcategorii. Astfel, valorile deziderative au două direcții : valori biologice ( ce satisfac tendința de conservare) și valorile economice ( satisfac aceleași nevoi, dar sunt *răspunsul la cerințe mai dezvoltate și mai rafinate*).

Valorile dignitative au trei subcategorii: valori teoretice ( adevărul), valori morale ( binele) și valori estetice ( frumosul). Valorile teoretice cuprind domeniul filosofiei ( al logicii), valorile etice – domeniul eticii, iar valorile estetice , domeniul esteticii. Gama variată de valori, împreună cu năzuințele din care izvorăsc, sunt sinteze ale sufletului omenesc – formează o unitate care absoarbe toți factorii cunoscuți, dar și cei necunoscuți. Astfel, nu putem nega nici individualitatea valorilor, nici legăturile strânse dintre acestea.

Concluzia la care ajunge Liviu Rusu, este că lumea, în complexitatea ei, poartă în ea evidența punctelor de reper și funcționează după o anumită logică – *logica imanentă*. Cultura umană va fi percepută ca un tot unitar. Năzuința spre frumos, precizează Liviu Rusu, nu este creată de oameni sau fenomene exterioare, ea este înrădăcinată în logica intimă a naturii omenesci. Adevărul, binele și frumosul, reprezintă condiția perfecționării sale. Frumosul influențează toate aspectele vieții, nu doar un singur aspect ( de exemplu arta). Artă este principala preocupare a esteticianului, dar nu trebuie omis faptul că și altceva poate conține caracteristici estetice.

Frumosul trebuie privit întotdeauna împreună cu celelalte valori: binele și adevărul. Cu toate că este o valoare de sine stătătoare, nu poate fi acceptat faptul că nu s-ar raporta și la alte domenii sau valori. Asemănarea dintre cele trei valori, este dată în primul rând de apartenența acestora la aceeași categorie, și anume, cea a valorilor dignitative. Acestea se impun prin ele însele, prin demnitate proprie. Deosebirea dintre cele valori se regăsește în forma de construire a semnificației. Adevărul nu își relevă semnificația ca un factor de sine stătător. El are nevoie de o legătură, de o raportare la ceva și acest lucru este judecată. Definierea adevărului se va raporta întotdeauna la relația dintre gândire și obiectul acesteia. Astfel, această valoare este sinonimă cu realitatea, pentru că enunță ceea ce este, ceea ce există. Liviu Rusu denumește această valoare, o valoare heterotelică, pentru că nu se raportează doar la propria semnificație, ea trece dincolo de spațiul său.

Binele nu primește nici o definiție exactă, el poate fi caracterizat ca o valoare morală, intențională. Liviu Rusu precizează că în timp ce *adevărul îl găsim, binele îl realizăm*. Pentru a exprima binele ne raportăm la voința ca mijloc moral. Asemenea adevărului, binele este perceput nu doar la nivel propriu, individual, dar și în baza unor relații sau raportări. Deoarece binele trebuie realizat , are o natură teleologică și se realizează ca o acțiune de la ceva spre ceva.

Binele și adevărul au în comun încă o caracteristică, și anume cea a nemulțumirii: ambele au ca punct de plecare acest factor. Binele arată nemulțumirea omului cu starea sa existențială, iar adevărul arată nemulțumirea în ceea ce privește realitatea. Cele două valori se află în contradicție, iar puntea lor de legătură – care ar putea să remedieze acest fapt- este categoria frumosului.

Frumosul este cadrul prielnic în care cele două valori, binele și adevărul, pot ajunge la un consens. Frumosul apare prin urmare, ca o necesitate, ca o cerință logică și originară a spiritului omenesc. Această valoare nu face parte din aceeași categorie a transgredenței, ea poate funcționa de una singură. Frumosul nu iese din propriul nucleu, nu se raportează la altceva, el este o valoare imanentă. Un lucru pentru a fi frumos se raportează doar la el însuși și doar adâncindu-ne în el putem să-i cunoaștem frumusețea. Acest proces se numește contemplația frumosului.

Binele și adevărul au ca punct comun, nemulțumirea. Frumosul, în schimb, are ca punct de plecare, mulțumirea. Astfel, un obiect frumos reprezintă un tot unitar, deoarece se raportează doar la el însuși. Nemulțumirea pe care o regăsim în celelalte valori duce la frământări nesfârșite, pe când mulțumirea frumosului ne ține pe loc, ne îndeamnă la contemplarea aprofundată a obiectului. Frumosul se prezintă așa cum este, și rezonază cu adevărul, dar el ne și mulțumește și astfel el rezonază cu binele.

Liviu Rusu spune că *frumosul ne arată ceea ce este (adevărul) sub forma cum trebuie să fie (binele)*. Această valoare ne oferă un deznodământ, un refugiu, pe care celelalte două valori nu ni le pot oferi, de aici valoarea existențială a frumosului. Importanța sa este evidentă

(mulțumirea deplină pe care o poate oferi doar frumosul) și îl pune în vârful ierarhiei valorilor.

Căutând adevărul, omul analizează existența (realitatea), iar acest lucru presupune o descompunere a acesteia, în fragmente pentru o înțelegere completă. Totodată omul caută un numitor comun, care duce la unitate, pentru a reflecta realitatea. Urmând acest proces, ni se relevă trăsătura principală a cunoașterii: obiectivitatea. Binele, pe de altă parte, se raportează la un alt tip de gândire. El are o valoare intențională. Principiul moralității (trăsătura sa principală), are în prim plan subiectul și este obligatoriu pentru fiecare subiect în parte. Binele *aparține astfel, subiectivității iar adevărul, obiectivității*. Frumosul este caracterizat prin obiectivitate, deoarece nu există contemplație fără concentrare asupra unui obiect. Totuși nu putem să ne depărtăm de rostul frumosului, acela care ne face să vibrăm și să ne identificăm cu el – subiectivitate. Prin acest proces, frumosul creează echilibrul între obiectivitate și subiectivitate.

Adevărul se bazează pe aflarea laturii comune lucrurilor, se referă la forma conținutului, la aspectul său formal. Binele se raportează la o cu totul altă perspectivă. El se concentrează pe conținut, deoarece are ca puncte de reper voința și strădania. El caută conținutul fiecărui act în sine și nu unitatea acestora. Frumosul este, desigur o sinteză a formei și conținutului, pe care le așează în perfectă armonie. Frumosul are astfel, un caracter de întreg. Liviu Rusu concluzionează definind frumosul ca *o sinteză necesară, între adevăr și bine*. Apariția lui este una logică, care ajută la apropierea celor două lumi diferite (adevăr și bine), care se concretizează în unitatea existenței interioare.

Din cele expuse în capitolele precedente, valorile aparțin unor grupe. Prima grupă, bine și adevărul aparțin lumii individuale, iar cea de a doua grupă, frumosul, aparține lumii unitare. Lumea individuală este lumea în care trăim noi, iar existența noastră este o sumă de acte care au o legătură între ele. Totuși omul privește aceste acțiuni sub forma unor experiențe strict personale. Aceste configurații formează *realitatea empirică*. În cadrul acestei realități, individul își conștientizează unicitatea și diferența dintre el și lume prin intermediul unor laturi sufletești (intelect, voință, sentiment). Omul trăiește, astfel, într-o lume obiectivă, iar în acest spațiu el încearcă să *descopere adevărul și să realizeze binele*. Tot în acest context apare și nemulțumirea, specifică valorilor menționate. Aceasta apare ca urmare a apariției divergențelor. Ele se împart în trei categorii: divergența din lume, divergența dintre om și lume și divergența personală. Conștientizarea existenței nemulțumirii și prin urmare, a divergențelor, arată că omul caută o cale de scăpare, caută armonia și unitatea atât cu lumea cât și cu el însuși. Aici, Liviu Rusu ne sugerează că lumea nu este un haos, ci la baza ei a fost o structură unitară, tocmai de aceea căutarea individului se răsfrânge în lumea reală. Găsirea armoniei, a frumosului, nu este decât relevarea unității imanente, unitare, a lumii.

Frumosul se regăsește în toate lucrurile și atunci când este descoperit el aduce acordul cu sine și cu noi. Astfel putem spune că frumosul este caracterizat prin unitate în varietate. Această unitate ne prezintă o altfel de realitate și anume, *realitatea estetică*, care relevă profunzimile lumii în care regăsim unitatea. Această unitate reprezintă totalitatea sentimentelor care sunt piatra de căpătâi a existenței umane, o *lume a esențelor*.

Liviu Rusu atribuie fiecărei valori un termen descriptiv, prin urmare, adevărul este legat de intelect, binele de voință și frumosul de sentiment. Sentimentul este o atitudine pe care sufletul o relevă în fața diferitelor situații din lumea reală. Totuși, celelalte valori pot și ele da naștere unor sentimente fie ele pozitive, fie negative. Atunci nu este sentimentul cel ce face diferența între cele trei valori. Diferența este în nuanța sentimentului.

Liviu Rusu continuă prin a explica cum funcționează eul. Astfel, acesta nu este dictat de factori interni sau externi, nu se schimbă, se transformă. Toate trăirile și acțiunile noastre sunt dictate de eu, iar un exemplu în acest fel este mustrarea de conștiință. Putem deduce de aici, caracterul dinamic al eului. Acesta este format dintr-o multitudine de instincte și aspirații distincte. Aceste experiențe duc la apariția unor sentimente, de asemenea distincte. Sentimentele pure, spiritualizate

apar pe fondul unui intelect superior, iar prin această raționalizare ne putem îndepărta de pornirile biologice. Varietatea sentimentelor duce la o strânsă legătură cu lumea înconjurătoare și de asemenea ne îmbogățește eul cu experiențe multiple. Liviu Rusu numește acest eu, eul empiric care tinde spre diferențiere. Avem, în acest fel două caracteristici ale eului: una care tinde spre unitate și una care tinde spre diferențiere.

Se întrevăd astfel două direcții ale definirii atitudinii estetice: una axată pe latura intelectuală și alta pe latura emoțională. Frumosul, spune Liviu Rusu nu poate fi definit ca aparținând doar unei facultăți sufletești, ci doar prin aspectul unității. Un lucru nu poate fi frumos decât dacă e în acord cu sine și cu individul: *unitatea obiectului reclamă unitatea subiectului*. Unitatea nu este un act exterior, ci o *propulsiune inerentă*, iar atunci când acest factor este dominat, apare atitudinea artistică.

Revenind la aspectul sentimentului și legătura acestuia cu frumosul, ne este relevat faptul că legătura dintre acestea este evidentă, dar că nu sentimentul în sine este important, ci natura lui. Nu orice trăire duce la crearea de artă valoroasă: „În artă fiecare are dreptul să exprime tot ce simte. Însă cu condiția să simtă ceea ce trebuie”<sup>3</sup>. Astfel sentimentul nu trebuie să se afle la suprafață, ci să vină din profunzimea eului. Sentimentul estetic este un sentiment pur, care are ca punct de plecare trăiri dezinteresate.

Intelectul, un alt factor important al frumosului, nu se prezintă ca o legătură discursivă, ci ca o centralizare în jurul unității și se manifestă prin intuiție, de unde și caracterul intuitiv al atitudinii estetice. Contrar altor esteticieni, Liviu Rusu prezintă acest factor al intuiției ca fiind cuprins de raționalitate, el este cel prin intermediul căruia se transmite unitatea și tot *el ne tălmăcește armonia*. Raționalitatea (raționalitatea intuitivă) aduce cu sine ordinea și astfel dinamismul capătă și el o logică unitară, nu una haotică. În acest fel descoperim eul original ca fiind un *logodynamos* – un factor intern unitar, aflat în continuă zbatere interioară, stăpânit de raționalitate. Acest *logodynamos* poartă în el sămânța care va da naștere logicii frumosului.

Raționalitatea intuitivă și de raționalitatea discursivă au ca punct comun dorința de a găsi unitatea și armonia. Diferența se regăsește în direcția în care ne duce năzuința. Prima se referă la reflectă în discursivitate (concepte abstracte), iar cea de a doua, este în strânsă legătură cu eul și apare prin intermediul imaginii (intuitiv). În plus, ambele conțin factorul rațional, și prin urmare, frumosul îl conține și el.

Frumosul se ivește pe fondul raționalității, *în baza prezentării sub formă sensibilă, individualată și materializată, a esențialităților*.

După cum s-a precizat și în capitolul anterior, eul este un *logodynamos*, iar în acest fel se evidențiază și natura dialectică a lui, astfel, și frumosul are la bază dialectica. Liviu Rusu, adaugă frumosului încă o caracteristică, și anume, materia: *dinamismul dialectic înglobează chiar această materialitate*. Este o materie, o figură în continuă mișcare, dinamică. Primim aici exemplul lui Shakespeare, care prezintă o lume agitată, în mișcare. Mai mult, în piesele sale toate sentimentele pe care le exprimă (ură, iubire sau răzbunare) sunt descrise de la începuturi, până la ultimele conflicte. Artistul pune în valoare la maxim a teleologiei personajelor (esențialitatea personajelor), *realizând o unitate desăvârșită în sânul varietății divergente*.

Teleologia implică și existența materialității, deoarece și materia își are esența sa, logica sa. Materialitatea se regăsește atât în natură (acțiunile din sânul acesteia se produc în cadrul unei materialități), cât și în artă. „Materia este aceea care dă mai întâi ideile de bază posibile sau formația logică a întregului.”<sup>4</sup> Varietatea materialului îi conferă operei de artă valoare, dar pentru a face acest lucru, artistul trebuie să respecte niște legi. Diferitele materii își au *logica lor inerentă*, iar nerespectarea acestora va duce la imposibilitatea de a crea opera de artă. Liviu Rusu subliniază faptul că *în domeniul frumosului se afirmă un fir logic, aceasta se întâmplă și din cauză că legile inerente materialității își imprimă normele peste care nu se poate trece*. Deducem de aici că dialectica frumosului este ghidată de anumite norme, fără de care unitatea s-ar dizolva, iar haosul i-ar lua locul. Normele după care funcționează creează o euritmie, o ordine logică. Această logică dinamică este

<sup>3</sup> Ortega y Gasset, *Essais espagnols*, eseul *Musicalia*, Paris, 1932.

<sup>4</sup> Th. Lipps, *Ästhetik*, ed.2, vol. II, Leipzig, 1920.

formată din unitate, echilibru simetrie, armonie, „toți atâția factori necesari unui întreg ordonat, unui cosmos în adevăratul înțeles al cuvântului.”<sup>5</sup>

În estetică regăsim diferite categorii ale frumosului, și anume : sublimul , tragicul, comicul sau stilul, tipul și genul. Liviu Rusu ne spune că aceste concepte sunt discutate individual, și asta ar fi o greșeală, și acestea ar fi de fapt *forme variate ale frumosului*. Frumosul reprezintă o stare tensionată între anumiți termeni distincți, care, punându-se de acord, duc la fenomenul estetic ( frumosul). Varietate tensiunilor determină genurile frumosului. Primul tip este *tensiunea ușoară*, a cărei tendință impulsivă nu este mai domoală, și a cărei rezistență față de norma formativă nu este vădit accentuată. În acest fel, germenul formativ se exprimă cu ușurință. Al doilea fel de tensiune este cea *echilibrată*. Aici pornirile conflictuale sunt mult mai accentuate, astfel, tendința impulsivă se află în acord cu tendința formativă. A treia categorie este *tensiunea expansivă*. Aceasta constă în dominanța impulsivității, în detrimentul tendinței formative iar caracteristica ei generală pare a fi agitația dezlănțuită. Liviu Rusu face încă o delimitare a acestor genuri, după caracterul pornirilor conflictuale. Putem distinge, așadar, o tendință demonică și o tendință simpatetică. Mai mult tendința simpatetică va corespunde frumosului de tip simpatetic, iar celelalte două vor fi frumosul de tip echilibrat și frumosul de tip expansiv. Deosebirea dintre acestea se regăsește în varietatea gradului de tensiune care implică și o varietate în ceea ce privește unitatea.

Frumosul simpatetic este dominată de armonie și ușurință în exprimare, asemenea unui joc. Toate aceste considerente duc la un sentiment de libertate deplină. Rafael, Mozart sau Lamartine aparțin acestui gen.

Frumosul echilibrat este sub influența unei armonii mai grave. Conflictul dintre tendința demoniacă și tendința formativă este tumultuos. Totuși cea din urmă reușește să îți arate supremația. Din cauza acestei lupte mai accentuate, acest gen al frumosului nu poate să ajungă așa ușor la sferele superioare. Acestui gen îi aparțin Leonardo Da Vinci, Bach sau Arghezi.

Frumosul expansiv prezintă un conflict intens între cele două tendințe. Cu toate că întregul este bine delimitat el încearcă să iasă, să-și depășească limitele. Prin urmare apare caracteristica acestui gen, neliniștea. Exemple ale frumosului expansiv găsim la Michelangelo, Beethoven sau Balzac.

Liviu Rusu continuă cu explicarea categoriilor estetice tradiționale. Grația este pusă în discuție pentru început. Aceasta este explicată ca o calitate a mișcării, armonioasă și ușor de executat. Totuși această categorie nu se poate raporta doar la mișcare, spune esteticianul, astfel că aceasta se poate răsfrânge și asupra unor forme statice. Grația reprezintă de fapt totalitatea elementelor care arată puritate, unitate și armonie. Exact aceleași caracteristici aparțin și genului simpatetic, așa că putem afirma că grația coincide cu frumosul simpatetic.

Sublimul este cea de a doua categorie prezentată în această lucrare. Aflăm că sublimul se traduce prin elevație, prin urmare putem descrie un sentiment de ridicare deasupra condiției obișnuite. Pentru a atinge sublimul este nevoie o mișcare continuă, de un *dinamism nestăvilit*. Luând în vedere aceste considerente putem spune că sublimul reprezintă frumosul expansiv.

Caracteristicul este încă o categorie estetică discutată în această lucrare. Aceasta se referă la scoaterea în evidență a însușirilor esențiale. Acest lucru se realizează prin ieșirea dintr-un conflict existent, iar acest lucru ne duce spre categoria demoniacului. Dacă ieșirea din conflict se materializează, vorbim de demoniacul echilibrat, dimpotrivă, dacă acest conflict nu poate fi oprit, ne referim la demoniacul expansiv.

O altă categorie a esteticului este stilul. Acesta reprezintă o *unitate de expresie* și efectiv, o linie directoare care arată apartenența la o exprimare specifică, o atitudine spirituală. Varietatea de stiluri existente ( baroc, clasic, gotic, etc.) evidențiază apartenența lor la frumosul echilibrat , frumosul expansiv și la cel simpatetic.

## BIBLIOGRAPHY

<sup>5</sup> Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale în istoria artei*, București, Ed. Meridiane, 1968.



1. Nicolae, Balotă, *Arte poetice ale secolului XX. Ipostaze românești și străine*, editura Minerva, București, 1976;
2. E. Burke, *Despre sublim și frumos*, Editura Meridiane, București, 1981
3. Hartmann, N., *Estetica*, Editura Univers, 1974
4. Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale în istoria artei*, București, Ed. Meridiane, 1968.
5. Ion Ianoși, *Estetica*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1978,
6. Morar, V., *Estetică – interpretări și texte*, Editura Universității, București, 2003
7. Ortega y Gasset, *Essais espagnols*, eseul *Musicalia*, Paris, 1932.
8. Platon, ( traducere Petru Creția), Editura Humanitas, București, 2006
9. Th. Lipps, *Ästhetik*, ed.2, vol. II, Leipzig, 1920.

## CULTURAL PLURALISM RAISED AT THE RANK OF "ART" BY DIMITRIE CAAIR IN "ISTORIA IEROGLIFICĂ"

Onița Burdeț

PhD. Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

*Abstract: In this work I tried to bring information from different fields, namely theology, history and literature. In the romanian old literature. the personality who built a perfect cultural pluralism in his work was Dimitrie Cantemir in writing Hieroglyphic History. In order to penetrate the gates of this influential 16th-17th century character, I chose to highlight two of the "animals" used in the above-mentioned work to illustrate the real characters existing at that time at the reign, namely the eagle and the lion. To accomplish this goal, I chose to structure this article in a totally new way, motivating my research methodology, objectives and directions at each stage. I considered that, through this structure, I managed to bring to the present the struggle for throne of the boeing parties in the Romanian Lands. Conclude the abstract by referring to the importance of this work in the development of Romanian literature, due to the fact that the Hieroglyphic History contains maxims, proverbs and verses, novelty for that period.*

*Keywords: Cantemirian work, allegory, eastern/western culture, intertextual symbols, characters*

### I. PRELIMINARII METODOLOGICE

Pentru a demara acest studiu comprehensibil nu pot, din punct de vedere metodologic, să nu explicitez modul de lucru. Pentru început voi avea ca punct de plecare planul lucrării enunțat anterior. Tema aceasta nu am ales-o la întâmplare, ci am fost influențată de lucrările realizate de Doamna Adriana Babeți. Lucrarea de față am structurat-o pe două paliere, iar demersul meu l-am plasat de la general la particular. Trebuie să recunosc însă că, tema aceasta cuprinde numeroase alte aspecte pe care nu voi reuși în lucrarea de față să le tratez. Astfel mă voi limita doar la a identifica elementele comune celor două culturi (orientală și occidentală), de care Cantemir face uz în scrierile sale. În ce privește studiul de caz, am considerat că cele două personaje animaliere întruchipează în plan simbolic numeroase alte aspecte pe lângă cele de conducători atribuite în mod direct de fabule și parabole.

### II. CONTEXT ȘTIINȚIFIC ȘI MOTIVAȚIA TEMEI

Intelectualii, în general, sunt cei care dețin puterea cuvântului în societatea civilă. Intelectualii creștini însă, își trag esența scriiturii lor din puterea Logosului Divin. Intelectul învăluit de înțelepciunea Logosului Divin este cel capabil să dezvăluie lumii misterele Dumnezeirii. În epoca postmodernității, intelectul este „dezbrăcat” de haina sa de „sacralitate” și începe să își manifeste autonomia față de înțelepciunea Divină, transformându-se într-un instrument util raționaliștilor cu ajutorul căruia aceștia vor explica tainele universului. Precursorii „intelectualului contemporan” au fost umaniștii, cărturarii (sec. XVI-XVII) și filosofi (sec. XVIII), cu mențiunea însă că aceștia nu elimină revelația divină din descoperirile lor. Falia aceasta dintre sacru și profan s-a accentuat în contemporaneitate când intelectualii, acele modele sociale care imprimă societății progresul și dinamica modernității, au învăluit discursul lor în demagogie, eliminând apelul la origini, tradiții și

mai ales la religie. Angajarea lor politică le pune la îndoială bunele lor intenții, iar compromisurile pentru putere riscă să fie aspru sancționate de către populația civilă. Dacă acum intelectualii creștini luptă împotriva secularizării și a globalizării, cărturarii trecutului istoric luptau împotriva ereticilor, alcătuind în scrierile lor o apologie profundă în vederea păstrării tezaurului bizantin. Un astfel de cărturar a fost și Dimitrie Cantemir, exponent al unui românism autentic îmbrăcat în tradiția răsăriteană bizantină. Motivul care a stat la baza alegerii acestei teme, din perspectivă proprie, este dorința de întoarcere la valorile trecutului, la cei care au construit societatea românească contemporană. Prin scrierile sale Cantemir a pus bazele culturii românești dar mai ales a dinamizat procesul de formare al limbii române, fără a mai pune în discuție rolul important jucat în păstrarea credinței ortodoxe de către populația din Țările Române subjugată deeretici.

Dimitrie Cantemir a cunoscut, ca mare învățat al timpului său, cele trei civilizații importante pentru secolele 17-18: antică, occidentală și orientală. De asemenea, a cunoscut, în afara limbilor clasice și unele limbi moderne. Acest lucru, precum și formația sa enciclopedică, i-a înlesnit relațiile cu un mare număr de oameni de litere, politici atât din Orient cât și din Occident. Cantemir, prin acțiunile sale a dat dovadă de un exemplar comportament diplomatic împreună însă cu un mare rafinament cărturăresc. Contemporaneitatea a uitat de asemenea valori, modele, dar aceste personalități reale au reușit să obțină mult mai multe avantaje pentru Țările Române decât politicienii zilelor noastre.

### III. OBIECTIVE

Una dintre mizele lucrării de față, depășind caracterul strict formativ al acesteia, a fost aceea a alcătuirii unui studiu de natură științifică însă pliat pe interdisciplinaritate. Am încercat prin acest studiu să mă transpun în acel „cititor ideal” pe care-l dorea Cantemir.

O altă miză cu iz cantemirian a fost cea privitoare la eficiența studiului pe care îl voi alcătui. Am urmărit în acest sens convergența disciplinelor amintite anterior și mai ales credibilitatea corespondențelor la nivelul semnificațiilor, căci altfel aș fi scris doar niște pagini care ar fi căzut într-un vid valoric. Prin îmbinarea semnificațiilor date de Cantemir, vulturului și leului fără a elimina din discuție semnificația lor teologică literară și de ce nu și istorică, am avut în vedere crearea unui câmp de lectură și în principiu a unei altfel de lecturi pliate pe povestirile cantemirești.

Abordarea textului cantemirian din perspectiva literaturii vechi, a istoriei și a teologiei (respectiv sincronică, diacronică, immanentă și transcendentă) mi-a anulat „vălul prejudecăților”, și astfel am reușit să-i redau textului unele valențe (latențe) ascunse la o primă lectură<sup>1</sup>. La finalul introducerii, pe lângă toate acestea însă aș vrea să mai aduc în atenție și o altă stare de fapt care m-a determinat să aleg această temă și anume indiferența și uitarea în ceea ce privește Istoria ieroglică a domnitorului Dimitrie Cantemir. Istoria ieroglică continuă și în contemporaneitate să fie lăsată deoparte, împinsă spre trecut, ignorată de cultura românească, când ea face parte din patrimoniul cultural al istoriei românești.

### IV. DIRECȚII DE CERCETARE

Tehnicile, metodele și conceptele pe care le-am propus spre cercetare, am urmărit să fie în concordanță cu stadiile actuale de cercetare. Nu am scăpat din vedere problema interdisciplinarității, problemă care face azi obiectul a numeroase studii din diferite domenii. Așa precum am afirmat și în motivația temei, prin cercetarea acesteia urmăresc și crearea unui teritoriu în care să se întâlnească ariile de cercetare teologică cu cele laice și aici mă refer în mod special la cea filologică filosofică și de ce nu istorică. Contemporaneitatea are nevoie de argumente credibile pentru a accepta adevărul revelat al Sfintei Scripturi. Celelalte arii de cercetare au nevoie de deschiderea teologiei, pentru a

<sup>1</sup> Adriana Babeți pentru a demonstra intertextualitatea textului cantemirian s-a folosit de: „...nuanțări taxinomice, adecvate optim demonstrației pe textul cantemirian.”

înțelege în chip autentic afirmațiile „Cuvântului Revelat”, care nu se opresc doar la stadiul de afirmații, ci au caracter de praxis extrem de util zilelor actuale. Așadar, din punctul meu de vedere, chiar dacă voi păstra specificul teologic al acestei lucrări, voi încerca să îmbin în același timp și principiile lingvisticii, semioticii și semanticii, împreunate toate într-un discurs istoric. Descrierea operei lui Cantemir, a celui *uomo universale* de la începutul celui de al XVII-lea veac, a fost făcută la diferite nivele de numeroși cercetători, critici și istorici literari (N. Iorga, A. D. Xenopol, G. Călinescu, P. P. Panaitescu, I. Verdeș, I. D. Lăudat). Analizele sociologice, etico-filosofice ale creației sale se întretaie cu cele stilistice sau istorice, încercând să decodeze pentru lectorul modern acest semn bio-bibliografic (viața și opera cantemirească) din sistemul de semne al culturii noastre.

În plan internațional, Dimitrie Cantemir și lucrările sale au fost recunoscute drept valori ale patrimoniului cultural încă din 1732, când L.F. Marsigli a scris tratatul „L’Etat militaire de l’Empire Otoman, ses progres et sa decadence”, inspirându-se cu siguranța din lucrarea „Historia incrementorum alque decrementorum Aulae Othomanicae”, avându-l ca autor pe cărturarul român Cantemir.

Un pas major s-a făcut în literatura veche românească, în anul 2010 când s-a tipărit la Editura Revers, colecția *Integrala Manuscriselor Cantemir*. În această colecție, *Istoria ieroglică*<sup>2</sup> ocupă un loc important, fiind cel de-al șaptelea volum editat în condiții deosebite (grafică excepțională, facsimile cartonate).

În plan național, Cantemir este considerat un apărător al credinței ortodoxe în timpul când Coranul și religia musulmană erau impuse spațiului românesc. În analiza întreprinsă de mine asupra acestei teme, am observat că opera lui Cantemir este analizată atât din punct de vedere istoric cât și filologic, însă foarte puține studii se opresc și asupra palierului simbolic, majoritatea mizând pe o analiză lingvistică a textelor. De aici și preocuparea mea pentru studiul de caz asupra celor două personaje din *Istoria ieroglică*, leul și vulturul.

## VI. PLANUL LUCRĂRII:

### Cap. 1. Dimitrie Cantemir, personalitate marcantă în cultura românească de secol XVII-XVIII.

Sfârșitul de secol XVII îl găsește pe Cantemir în ipostaza omului căsătorit cu Casandra, fiica lui Șerban Cantacuzino, la Constantinopol, capuchehaie, reprezentantul fratelui său Antioh, domnul Moldovei. În paralel cu activitatea politică, Cantemir încercă și o limpezire a conținutului și a formelor manifestate în scrisul său. Ideile anunțate în lucrările anterioare, precum slăbirea puterii boierilor în țara Moldovei, întemeierea dreptului de domnie absolută și luminată în țara sa și lupta pentru eliberarea politică și economică a Moldovei de sub dominație otomană constituie în *Istoria ieroglică* punctul central în jurul căruia se construiesc cele douăsprezece părți. *Istoria ieroglică*<sup>3</sup> nu are un caracter științific de natură istorică, dar nici unul literar de natură ficțională. Ideile filosofice și politice extrase din realitatea istorică trăită intens de fostul și viitorul domn al Moldovei sunt prezentate sub formă literar-algorică.

Dacă alegoria poate fi definită ca un mod figurativ de reprezentare, care transmite un alt mesaj decât cel literal, alegoricul, în conformitate cu ipoteza noastră, este un instrument hermeneutic. În acest sens, hermeneutica intercorporală utilizează anumite tehnici de interpretare și decodare, reușind prin jocul neutral al interferențelor, să traducă termenii unei tradiții (tradiția istorică românească) în termenii unei alte tradiții (tradiția filosofică grecolatină, sud-balcanică și parțial

<sup>2</sup> Integrala Manuscriselor Cantemir, *Istoria Ieroglică*, Manuscris facsimil inedit, vol. VII, prefată de G. Călinescu, ediție coordonată de Constantin Barbu, Revers, Craiova, 2010.

<sup>3</sup> Manuscrisul original al romanului *Istoria ieroglică* se află în Arhiva de Stat de Acte Vechi a Rusiei, Fondul 181, ms. românesc numărul 1419, cu autograful lui Cantemir și cuprinde pagina de titlu și 333 de file. Titlul complet al operei este: *Istoria ieroglică în doasprădezece părți împărțită, așijderea cu 760 de sentenții frumos împodobită, la începătură cu scară a numerelor dezvăitoare, iară la sfârșit cu a numerelor streine tâlcuitoare, alcătuită de Dimitrie Cantemir*. Din Integrala Manuscriselor Cantemir se mai prezintă informația conform căruia în foaia de titlu a manuscrisului original D. Cantemir și-a criptografiat de două ori numele, o dată în arabă (Dimitri bek Khantimir) și o dată în chirilica încifrată (Dimitriu Cantemir). Vezi mai multe inf. la pag. 31.

europăană). Astfel, alegoria se arată a fi un mijloc specific de a lega două spații culturale. Spre deosebire de semioza de gradul I (procesul de creație cantemiresc), semioza de gradul II (seriile de receptări și interpretări organizate și ierarhizate istoric), de la sensul propriu la cel figurativ, este, pentru hermeneut, mai întâi, un exercițiu intercultural. Transferul semiotic de la sensul (sensul cantemiresc) la sensul/sensurile (seriile hermeneutico-istorice) va fi asigurat de mecanismul alegoric, generator de crize semantice, la nivelul textului, așadar, crize care, în jocul semiotic, se vor rezolva prin epifania sensului/sensurilor figurat/e.

Cantemir studiază și în același timp prezintă Europei, decadența și intrigile politice care guvernau imperiul Otoman și care prevesteau iminenta prăbușire a acestuia. Prin erudiția sa Cantemir, se apropie de N. Costin iar prin numeroasele sale creații lexicale de mitropolitul Dosoftei, având însă, spre deosebire de acesta, un mai puternic simț al măsurii. Nu este exclus ca unul dintre personajele centrale ale *Istoriei ieroglifice*, care-l reprezenta chiar pe autor, Inorogul, să-i fi fost inspirat acestuia de Psaltirea în versuri a lui Dosoftei. Cert este însă faptul că autorul *Istoriei ieroglifice* ocupă un loc aparte în istoria literaturii române, fiind creatorul celui dintâi „roman românesc”, prin aceasta deosebindu-se de cronicari. Principele Cantemir, prin toate operele sale, și mai ales prin *Istoria ieroglifică* se dovedește a fi pentru epoca sa un „scriitor format la o școală superioară, aducând un fel de exprimare cu totul nou”<sup>4</sup>.

## **Cap.2. Dimitrie Cantemir, personaj istoric aflat la confluența a două culturi: orientală și occidentală.**

Pentru a pune în discuție confluențele culturale la care se supune *Istoria ieroglifică*, este necesar să amintesc de contextul istoric al timpurilor „de început”. Astfel, la începutul veacului al XVIII-lea a existat un tânăr prinț care număra puțin peste 30 de ani, dar care în ciuda vârstei sale avea un trecut și o memorie trecute prin vârtejul jocurilor politice, de culise. Are în schimb o inteligență și o cultură deosebită, o capacitate uimitoare de a trăi în ideal, în potențialitate, de a elabora proiecte literare construind strategii politice, compensând astfel în imaginar ceea ce realul îi interzicea.

Dacă ar fi să urmăresc firul științific al unor cercetători contemporani, experți ai lucrărilor cantemiriene și în speță ai „*Istoriei ieroglifice*”, acest fir m-ar conduce la ideea conform căreia în aceste lucrări avem de-a face cu un orient islamic și unul creștin, la fel precum avem de-a face cu un occident creștin și unul păgân. Ceea ce mă interesează pe mine în această lucrare este latura creștină a Orientului și influențele sale în *Istoria ieroglifică*. Se pare că această corelație cu ortodoxismul bizantin este susținută printre altele și de biografia lui Cantemir, care un timp s-a aflat în exil la Constantinopol, unde și-a sporit într-un mod strălucit studiile începute în țară, respectiv de: literatură, filosofie, teologie, istorie, logică, matematică și chiar muzică. Beizadeaua Dumitrașcu cu siguranță că a preluat anumite filosofi din acel creuzet impresionant al Constantinopolului, unde se intersectau Orientul și Occidentul.

„Dacă s-ar încerca o situare a operei cantemirești pe axele cardinalității, dacă, altfel spus, ea ar fi citită conform unor repere topologice, a ariilor spiritual-culturale care au generat-o și pe care, la rândul său, le-a integrat într-o sinteză unică, s-ar vedea că ea întrunește toate elementele pentru a fi calificată drept o operă crucială.”<sup>5</sup>

Plasând *Istoria ieroglifică* la răscrucea axelor spirituale și culturale, orientale și occidentale, va fi nevoie de o decantare a specificităților fiecărei arii. Astfel, dacă aș trasa liniile unei filiații orientale în *Istoria ieroglifică*, aș identifica transgredirea realității istorice prin mit și alegorie (procedeu folosit dinplin de Cantemir în *Istoria ieroglifică*), prodigalitatea ornamentală, luxurianța debordantă a formei, care are în vedere esența (vezi codul estetic asiatic), predilecția pentru forme

<sup>4</sup> GIOSU, Ștefan, *Dimitrie Cantemir. Studiu lingvistic*, Editura Științifică, București, 1973, p. 21.

<sup>5</sup> CANTEMIR, Dimitrie, *Istoria ieroglifică*, Ediție îngrijită de P.P.Panaiteșcu și I. Verdeș, Studiu introductiv de Adriana Babeți, Edit. Minerva, București, 1997, p. XV.



lingvistice specifice Porții Otomane, înclinarea spre relativizarea stării de fapt, prezența caracterului zemflitor, tempou-ul specific, muzicalitate și ritmicitate specifică orientală<sup>6</sup>.

În ceea ce privește aspectul creștin al Orientului care se regăsește în Istoria ieroglică această premisă este susținută și de părinții ortodocși Teodor Bodogae și Milan Șesan: „Cantemir nu acceptă dogmele fiind că sunt dogme ale bisericii din care face parte, ci fiind că el personal ajunge să facă experiența vizionară a „adevărului” cuprins în ele.”<sup>7</sup> Am adus în discuție acest citat datorită faptului că au existat controverse între diferiți cercetători cantemirologi cu privire la existența unei influențe creștine venite dinspre Orient. Un alt argument în favoarea susținerii existenței unei asemenea influențe îl găsesc în opoziția pe care cărturarii o manifestă în momentul instaurării la Constantinopol a imperiului latin. Aceștia conștientizând fiind de instabilitatea pe care au creat-o latinii la Constantinopol, facilitând pătrunderea otomană în inima capitalei Bizanțului, au manifestat în vremea lui Cantemir o opoziție fățișă chiar și în cuvânt<sup>8</sup>. Aici nu cred că este vorba despre o animozitate fățișă în adevăratul sens al cuvântului, împotriva latinilor dar nu pot omite faptul că au existat împotriva catolicismului și a calvinismului voci ale prelaților greci ca: Dositei al Ierusalimului, Meletie Sirigul, Ioan Eughenicos, Varlaam, Dosiftei și Cantemir. Sursele unei astfel de viziuni nu pot fi găsite decât numai în modelul bizantin, căruia umanismul românesc și implicit Cantemir îi sunt datori, iar una dintre componentele acestuia este modelul de universalitate configurat de tradiția bizantină, care conciliază sau, mai curând, așază în termenii unui dialog, teologicul și toate componentele „tradiționale” ale umanismului occidental de tip renescentist, centrate, în principal, pe idealul emancipării individului. Toate aceste afirmații nu fac altceva decât să susțină ideea racordării lui Cantemir la cultura universală și în special la cea bizantină.

Aici, în acest punct doresc să mă folosesc de originalitate și astfel să introduc în discuție al doilea subtitlu al acestui eseu. Astfel, voi realiza un studiu de caz în care din punct de vedere metodologic voi uni simbolismul literar, istoric și teologic reprezentat de leu și vultur, două personaje centrale din Istoria ieroglică.

În ceea ce privește Occidentul, se pare că aici Cantemir va fi tentat de un dialog nu cu spațiul creștin canonic, ci cu unul eretic. O ilustrare a celor afirmate se poate identifica în relația tânărului Cantemir cu teologul unitarian Andreas Wissowatius ale cărui 77 de „ponturi” sunt citate și anexate în corpusul „Divanul”. În Istoria ieroglică, din contră se pare că există aspecte ce țin de ezoteric „detectând elemente ce aparțin celor două zone (științe) distincte: științele oculte (alchimia, astrologia, onomatomania,...). Alexandru Cizek susține că Istoria ieroglică pune în scenă un triptic (cele 3 împărțiri: 2 în conflict, 1 în postură de arbitru (leul, vulturul, jigăniile), al cărui punct de plecare este „simbolistica alchimică”, lupta dintre ele este o „luptă a elementelor”.

Em Grigoraș consideră că tema e plasată într-un câmp al elementelor, lupta în filosofie antrenând principii (bine, rău, suflet, trup). Dragoș Moldovanu sugerează cu certitudine, o atmosferă ezoterică, „dar nu e mai puțin adevărat că între planul ermetic și planul istoric există un paralelism foarte strâns, care a determinat practic alegerea simbolurilor”<sup>9</sup>. Ideea subliniată aici este că „rațiunea principală a transferului este de ordin estetic și toată tehnica romancierului pornește de la sugestii oferite de științele oculte. Însăși întreaga construcție romanească s-ar întemeia pe o schemă analoagă paralelismului pe care ermetismul îl stabilește între planul „elemental și planul zoologic”<sup>10</sup>.

Tot în acest câmp al interpretărilor semantice legate de „Istoria ieroglică” se plasează și Alexandru Cizek. Așadar, dacă ar fi să-i continui ideea lui Cizek, atunci ar trebui să consider leul și vulturul două elemente esențiale care din punct de vedere alchimic pot fi atribuite aurului și focului.

<sup>6</sup> Dacă ar fi să dau exemple din *Istoria ieroglică*, aproape că în fiecare frază aş găsi un element indicat anterior. Spre exemplu: „Mai denainte decât temelile Vavilonului a să zidi și semiramis într-însul raiul spândurat (cel ce din șapte ale lumii minuni unul ieste) a sădi și Evfrathul între ale Asiei ape vestitul prin ulețe-i a-i porni,...”. Dacă ar fi să mă rezum doar la această „bucată de frază”, care deschide Istoria ieroglică, deja pot identifica alegoria, aici grădina Semiramisului ilustrând „pofa izbândirii strâmbe” avută de domnitorul Brâncoveanu, apoi trimiterea la mit cu plasarea raiului în apropierea Eufratului, ca să nu mai pun în discuție toate aceste forme lingvistice specifice divanului turcesc.

<sup>7</sup> BABEȚI, Adriana, *Bătăliile pierdute. Dimitrie Cantemir. Strategii de lectură.*, Amarcord, Timișoara, 1998, p. 68.

<sup>8</sup> Vezi în acest sens *Hrisovul 477*, aparținând domnitorului Dimitrie Cantemir.

<sup>9</sup> MOLDOVANU, Dragoș, *l'Esoterisme baroque dans la composition de l'Histoire hieroglyphique*, în „Dacoromania”, nr.2, 1974.

<sup>10</sup> BABEȚI, Adriana, *Bătăliile...*, p. 82.

Dar consider argumentarea aceasta inadecvată căci este clar, Cantemir nu descrie „o luptă alchimică”, ci un context istorico-politic al epocii respective<sup>11</sup>.

În ceea ce privește elementele cantemirești, cele care creează farmecul *Istoriei ieroglifice* dar în același timp o valorizează în matca cronologică a istoriei, plasând-o înspre o orientare bizantină, sunt: vocația parodicului, aplecarea spre formele eposului, elemente de narativitate orientală, retorică de tip bizantin, apelul la tezaurul folcloric ca sursă fertilizatoare chiar și cultul logosului, pe care de altfel Cantemir îl înfățișează încă din primele pagini ale operei sale<sup>12</sup>.

Toți cantemiologii cad însă de acord asupra dependenței principelui moldav de un context istoric distinct: medievalitatea târzie românească. Dacă ar fi să analizez structura politică, administrativă, economică și culturală a Țărilor Române, descrise de Cantemir, acestea cu siguranță că pot fi plasate într-un Ev mediu târziu, „dezvoltat în matricea specifică a sud-estului european, în timp ce Europa occidentală se integra, din aceeași perspectivă, unor cu totul alte structuri. Singura zonă care îngăduie racordări relative cu un timp european „mai evoluat” este cea a culturii”<sup>13</sup>. Pe lângă toate acestea însă, Cantemir a fost omul epocii sale, a fost din toate câte ceva, a cunoscut Bizanțul și Occidentul, creștinismul și islamismul, dar în același timp a fost și un „umanist ortodox”.

### Cap.3. Studiu de caz- Leul și Vulturul, simboluri intertextuale cu valențe literare, teologice și istorice.

Puternic, suveran, simbol solar și luminos până la extrem, leul, regele animalelor, are calitățile și defectele inerente rangului său. Deși reprezintă încarnarea însăși a puterii și a înțelepciunii, a dreptății, orgoliul său nemăsurat și siguranța de sine fac din el simbolul Tatălui, al stăpânului, al suveranului orbit de propria putere, de propria lumină și care ajunge tiran, crezându-se de fapt, ocrotitor. El poate fi așadar pe cât de admirabil, pe atât de insuportabil: între acești doi poli oscilează numeroasele sale înțelesuri simbolice.

Krishna, se spune în Gita, este „leul printre animale”, Buddha este leul lui Sakiya, iar Hristos este leul lui Iuda. Pseudo- Dionisie Areopagitul explică de ce teologia atribuie unor îngeri înfățișare de lei. Leul exprimă autoritatea și forța invincibilă a inteligențelor de origine divină, acest efort suveran, vehement, nedomolit de a imita măreția divină, precum și taina divină încredințată îngerilor de a învălui misterul lui Dumnezeu cu o întunecime maiestuoasă, „ascunzând cu sfințenie de privirile indiscrete urmele comunicării lor cu divinitatea, aidoma leului, despre care se spune că șterge urma pașilor săi, atunci când se ascunde de vânător”<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Toate cele descrise mai sus sunt descrise pe larg în lucrarea: CIZEK, Alexandru, *Simbolica în Istoria ieroglifică*, în „Secolul XX”, nr. 11-12, 1973.

<sup>12</sup> Alte procedee narative aplicate de către autor spre a conferi un plus de modernitate textului se numără: povestirile cu scop explicativ sau moralizator, documentul fictiv, visul cu funcție premonitoare etc. de asemenea e de remarcat importanța strategiei epistolare, din ultimele părți ale romanului și participarea ei la structura labirintică, de factură barocă, a operei. Posibilitățile artistice ale lui D. Cantemir sunt imense și variate, autorul poate trece cu îndemnare de la șarjă, atac violent, blestem - la scriitura fină, duioasă, de la caricatură și grotesc - la vibrația lirică, patetică.

<sup>13</sup> BABEȚI, Adriana, *Dimitrie Cantemir. Text și intertext. Strategii de lectură*, rezumatul tezei de doctorat, Timișoara, 1996, p. 96.

<sup>14</sup> În ceea ce privește vâul ascunderii misterului lui Dumnezeu, acest fapt este expus în Biblie, în vedenia profetului iudeu Ezechiel, cap 1, vers 4-27. Însă important este versetul 10, care amintește atât de leu, cât și de vultur: „וְכָנְיָאֵל וְכָנְיָאֵל וְכָנְיָאֵל וְכָנְיָאֵל וְכָנְיָאֵל וְכָנְיָאֵל וְכָנְיָאֵל וְכָנְיָאֵל וְכָנְיָאֵל וְכָנְיָאֵל (Eze 1:10 WTT)

Traducerea în română a acestui verset este următoarea: „Iar asemănarea fețelor lor: o față de om, o față de leu la dreapta celor patru, o față de vițel la stânga celor patru și o față de vultur la toate cele patru”. În limba română, versetul anterior are concordanța în Apocalipsă, 4, 6-7. O altă observație pe care doresc să o amintesc aici constă în faptul că în originalul ebraic vechitestamentar cuvântul „lion, leu”, apare în 20 de versete, de 21 de ori. Septanta a tradus acest אֲרִיָּה, cu λέωντος. În ceea ce privește Apocalipsa, aceasta redă aceeași descriere carului care poartă tronul ceresc, în concordanță cu cea alui Ezechiel: “Și Ființa cea dintâi asemenea leului; a doua Ființă, asemenea juncului; a treia Ființă are fața ca a unui om; iar a patra Ființă, asemenea vulturului care zboară.” (Ap 4: 7). Exegețarea acestui text complicat din punct de vedere teologic, impune și azi numeroase abordări, însă nici una nu este deocamdată eshaustivă. Una dintre interpretări ar putea fi aceasta: numărul patru este aici un indiciu asupra rolului lor și, totodată un simbol al universului. Heruvimii reprezintă pe îngeri ca model misiologic, eclesiologic și liturgic al Bisericii, sunt purtători ai tronului, ai slavei Domnului pe pământ, așa cum trebuie să fie solii Lui omenesti de pe pământ. Limbajul viziunii este simbolic. Nu exista ființe inteligente create altfel decât „dupa chipul lui Dumnezeu” (Gen. 1:25-26). Viziunea cerească ni le prezintă într-o imagine simbolică, într-un limbaj cunoscut în antichitate. Chivotul-tron din Sfânta Sfintelor era „aparat” de doi (mai târziu patru) heruvimi de

În Apocalipsă, cea dintâi dintre cele patru ființe care se află împrejurul tronului ceresc este asemănătoarea cu leul, în concordanță exegetică cu viziunea anterioară din Vechiul Testament, avută de Ezechiel. „Chipul leului e de socotit că înseamnă puterea conducătoare, vigoarea, tăria nezdărită, asemănarea pe cât e cu puțință, cu ascunzimea negrăitei începătorii dumnezeiești prin acoperirea urmelor înțelegătoare și prin învăluirea mersului întins în sus, prin iluminarea dumnezeiască, spre adâncimea nemijlocită a dumnezeirii”<sup>15</sup>.

Blazonul lui Ashhoka (232 î. Hr), regele budist care a recucerit India de la greci și perși și a reunificat-o, avea ca efigie trei lei așezați spate în spate, având ca deviză: „adevărul biruie”. Simbol al dreptății, leul este girul puterii materiale și spirituale. Uneori acest animal se găsește în postura unui animal de călărie sau servește drept tron divinităților, cum de altfel se pare că ar fi împodobit tronul personajului biblic Solomon., sau de ce nu, pe acela al regilor Franței, sau al epicopilor medievali. Din punct de vedere teologic el este interpretat ca simbol al lui Hristos în calitate de judecător și învățător. Din aceeași perspectivă, este cunoscut faptul că leul este „emblema” atribuită Evanghelistului Marcu. În iconografia medievală, capul și partea anterioară a leului corespund naturii divine a lui Hristos, iar partea posterioară corespunde naturii umane.

„Psihanaliza face din el simbolul unei pulsii sociale deformată: tendința de a domina ca despot, de a impune cu brutalitate autoritatea și forța. Răgetul lui puternic, botul lui larg și deschis țin de un cu totul alt simbolism, care nu mai este solar și luminos, ci întunecat și htonian”<sup>16</sup>. Am ales să inserez în lucrarea de față și acest citat, pentru a întrupe șirul epitetelor pozitive atribuite leului, pentru că acest citat descrie cel mai bine leul lui Cantemir din „Istoria ieroglică”.

Deși opera pornește de la realitatea istorică, grație transfigurării artistice, ea se deplasează pe plan secund. Alegorismul devenind modalitatea prin intermediul căreia se edifică extravagante caractere caleidoscopice, iar simbolurile tradiționale primesc o coloratură, o esență nouă. Astfel că leul din opera cantemiriană, reprezintă de fapt „partea moldovenească”, Moldova, căruia „jigăniile” trebuiau să-i alegă un conducător. Prin folosirea „jigăniilor” și a conducătorilor acestora, adică leul și vulturul, Cantemir în aparență povestește fără a recurge la prea multe invenții epice, evenimentele legate de lupta pentru domnie între partidele boierești din Țările Române, între anii 1703-1705. Așadar, aici leul își pierde aureola solară atribuită de simbolistica literară și se transformă într-un construct istoric care luptă cu diferite mijloace (drepte sau mișelești) să dețină puterea (se transformă în „despot”)<sup>17</sup>.

În ceea ce privește celălalt pol, opus leului, însă ridicat de Cantemir la rangul demnității regale este Vulturul. Vulturul este regele păsărilor, substituit sau mesager al celei mai înalte divinități uraniene. În același timp, vulturul este și simbolul soarelui, pe care doar el are privilegiul să privească fără a-și răni ochii. Rege al păsărilor, vulturul încununează simbolismul general al păsărilor, care este acela al stărilor spirituale superioare și deci al îngerilor, așa cum adesea este expus în textul sacru<sup>18</sup>. Aceste imagini sacrale, sunt expresie a transcendenței, vulturul fiind încoronat de cele mai

---

aur, ca și poarta paradisului din Eden, și era purtat de patru preoți. Tronurile regale, la fenicieni, erau susținute de imagini artistice ale unor ființe mitologice numite kerub (identice cu termenul ebraic pentru heruvim!). La asiro-babilonieni, anumite ființe din mitologia lor erau reprezentate prin tauri înaripați cu chip de om sau combinație de leu, om și vultur. Asemenea chivotului din Sanctuar, tronul lui Dumnezeu este descris ca fiind mobil și portabil. Acum să vorbim și despre Merkaba pornind de la semnificatia tronului lui Dumnezeu ca „trasura a luminii” (ebraica Merkava). Termenul este utilizat în Biblie pentru a se referi la tronul lui Dumnezeu, care este condus de cei patru Heruvimi, fiecare dintre aceștia având patru aripi și patru fete (a omului, a leului, a bouului și a vulturului) după relatarile lui Ezechiel 1:4-26. În concluzie Merkaba reprezintă vehiculul luminii divine folosit de către Maestri Ascendenți pentru a se conecta și a ajuta să călătorim între dimensiuni. În limba egipteană veche Mer – semnifică Lumina generată de două câmpuri sferice de energie ce se rotesc în sensuri opuse, Ka – înseamnă Spiritul sau corpul energetic individual iar Ba – reprezintă corpul sau realitatea fizică. Merkaba este definită ca fiind corpul/ spiritul ce este înconjurat de către sfere de lumină ce îl conduc dintr-o dimensiune în alta.

<sup>15</sup> AREOPAGITUL, Dionisie, *Opere complete*, „Despre ierhia cerească”, Paideia, București, 1996, p. 38.

<sup>16</sup> CHEVALIER, Jean, *Dicționar de simboluri*, Polirom, București, 2009, p. 519.

<sup>17</sup> „Leul dară de pre pământ [...] și Vulturul din văzduh [...] în sine și cu sine socotindu-să și pre amănuntul în samă luându-să, după a firii sale simțire așe să cunoscură, precum mai tari, mai iuți și mai putincioasă dihanie decât dânșii alta a fi să nu poată”. Ambii suferă în opera principelui și de „boala” lăcomiei: „pofta lăcomiei și jelea mărimei numelui și a lăimei împărăției ca cu o nepotolită și nestănsă de foc pară îi pîrjoliia”.

CANTEMIR, Dimitrie, *op.cit.*, p. 26.

<sup>18</sup> Aici fac referință la același citat de la nota 11: „...și o față de vultur la toate cele patru” (Iezechiel 4, 10)

nobile attribute<sup>19</sup>. „Iar chipul vulturului arată puterea împărătească, pornită spre înălțimi; iuțimea și ușurința în dobândirea hranei întăritoare și privirea trează și ușoară spre raza îmbelșugată a revărsării solare a dumnezeirii începătoare prin îndreptarea viguroasă, neîmpiedicată, neclintită și directă a puterilor văzătoare spre ea”<sup>20</sup>.

Întorcându-mă spre literatură, aici vulturul poate fi găsit în ipostaza unui titlu de document-carte. Și aici mă refer la Radu Chesaru, care-și publică manuscrisul-document sub titlul: „Vulturul Brâncovenesc”. Este interesant de remarcat aici valențele culturale pe care le poate activa un simbol, în cazul de față cel al vulturului. „Vulturul Brâncovenesc” este un manuscris în care se expune mărturia unui tânăr implicat în activități clandestine anticomuniste, accentuându-se ultimul an al dictaturii ceaușiste<sup>21</sup>. În același timp, în praxis „Vulturul Brâncovenesc” a fost titulatura unui grup de oameni tineri, care luptau împotriva comunismului, undeva în apropierea anilor 90’ în România.

În opera cantemiriană, calea vulturului este împletită cu cea a leului. La fel precum leului, și vulturului îi sunt anulate de către Cantemir valențele pozitive. Astfel, vulturul cantemirian este reprezentantul Țării Românești, regele înaripatelor, singurul capabil de a stăvili despotismul leului. În fapt e vorba de Constantin Brâncoveanu, care asemeni vulturului doritor de a fi stăpân deplin a tuturor „jigăniilor”, și el tânjește să stăpânească pe lângă Țara Românească și Moldova. Pentru ca unul dintre acești conducători să fie pe deplin, trebuia să obțină confirmarea atât a înaripatelor cât și a animalelor. Așadar, pentru a se îndeplini această cerință, Poarta a chemat la sfătuire în Adrianopole atât boierii munteni cât și cei moldoveni. De aici nu a mai fost decât un pas până la întâmplările pe care Dimitrie Cantemir le descrie cu atâta frumusețe stilistică în „Istoria ieroglică”. Aici, în acest punct, Cantemir se desprinde de semnificația clasică a leului și a vulturului. Leul și vulturul sunt „desacralizați” în opera cantemiriană, dar în același timp sunt „îmbrăcați” cu valențe istorice, importante în formarea viitorului stat România. În această lucrare, leul nu mai împodobește tronul nici unui rege înțelepte ci își abrogă dreptul de a fi el rege, vulturul nu mai acceptă să privească spre soare pentru a se încălca cu energia vitală vieții sale, ci vrea să fie chiar el soarele vital. Iată cum, semnificațiile uită de valențele sacrale și coboară în popor, amestecându-se în valurile tumultuoase ale istoriei. Și totuși re-interpretarea acestor simboluri nu poate fi eshaustivă dacă nu se trece de vâlul istoriei, miezul nu poate fi atins fără activarea tuturor valențelor mitologice.

## Concluzii

<sup>19</sup> Potnoja este un mic covoraș rotund pe care stă arhiereul în timpul slujirii. Se pune în Sfânta Biserică în anumite locuri, în fața Sfintei Mese, pe solee, în fața catapetesmei, în mijlocul bisericii, pe tronul arhieresc, acolo unde arhiereul poposește și își exercită slujirea. Potnoja este brodată sau lucrată de mână și are pe ea chipul unui vultur cu aripile desfăcute, zburând deasupra unei cetăți în trei râuri”. Vulturul simbolizează pietatea și înțelepciunea arhierelui, dar și înălțimea demnității arhieresti. Este o simbolică foarte subtilă, de aceea numai arhiereul folosește acest vultur în timpul slujirii. Cetatea reprezintă eparhia care i-a fost încredințată unui arhiereu spre păstorie, în extenso, cetatea în care slujește arhiereul.

<sup>20</sup> AREOPAGITUL, Dionisie, *op.cit.*, p. 38.

<sup>21</sup> Radu Chesaru în vârstă de 25 de ani, a fost fondatorul grupului „Vulturul Brâncovenesc”, a fost deținut politic și rănit în Revoluția din 1990. A fost membru fondator al „Ligii Studenților din România” și al asociației „România Viitoare”, a fost purtător de cuvânt și membru în Comitetul Național al PAC-ului, precum și membru fondator al acestui partid.

CHESARU, Radu, *Vulturul Brâncovenesc*, Confesiune- Document, editat de Romfel, București, 1993.

Tot aici vreau să mai amintesc și de domeniul heraldicii, în interiorul căruia simbolul vulturului joacă un rol extrem de important. După 1859 (an în care Țara Românească și Moldova s-au unit într-un singur stat) s-a pus problema unei steme reprezentative pentru statul nou format. În anul 1863 a fost găsită soluția reunirii simbolurilor tradiționale ale Țării Românești (vulturul de aur cruciat) și ale Moldovei (bourul cu stea între coarne). Ulterior, în 1872, Comisia națională de heraldică a propus o stemă rezultată din combinarea simbolurilor tradiționale ale tuturor provinciilor românești: Țara Românească, Moldova, Bucovina, Transilvania, Maramureș, Crișana, Banat și Oltenia. Stema a fost adoptată de Guvernul României și s-a aflat în uz până în 1921 când, în urma Marii Uniri de la 1 Decembrie 1918, a fost creată noua stemă a României Mari prin adăugarea simbolurilor instituite în 1872: însemnele Casei de Hohenzollern. Imediat după Revoluția din 1989, s-a pus problema conferirii unei noi steme, reprezentative pentru România. Stema actuală a României are ca element central vulturul de aur cruciat. Vulturul, simbol al latinității și pasăre de prim rang în heraldică, întruchiează curajul, hotărârea, zborul spre marile înălțimi, puterea, grandoarea. El tronează, de asemenea, pe stema Transilvaniei. Scutul pe care stă este de azur, simbolizând cerul. Vulturul ține în gheare însemnele suveranității: un sceptru și o sabie, aceasta din urmă reamintind de domnitorul Moldovei, Ștefan cel Mare și Sfânt (1456-1504), denumit și "Cavalerul lui Cristos", în timp ce sceptrul îl evocă pe Mihai Viteazul (1593-1601), primul unificator al Țărilor Române. Pe pieptul păsării se află un blazon împărțit în câmpuri heraldice cu simbolurile provinciilor istorice românești (Țara Românească, Moldova, Transilvania, Banat și Crișana), precum și doi delfini, amintind de litoralul Mării Negre.



„Istoria ieroglifică”, așternută pe hârtie cu atâta meticulozitate de Dimitrie Cantemir, este opera despre care se poate afirma că încifrează mesajul său, deghizat în manieră barocă, transformându-se pentru cititor într-o adevărată aventură, căci atât autorul cât și personajele au permanenta manie a refugiului în persuasiuni („de ochiul zavistii supt scutul umilinții aciundu-mă”), dezvoltând șiretlicuri de acțiune sau de text. Și doar o cercetare meticuloasă a textului descoperă că aproape toate personajele operei oscilează între două sau mai multe euri.

„Studiind Istoria ieroglifică avem aceeași emoție sacră de care erau cuprinși vechii magii când descopereau același semn simbolic încifrat în mersul stelelor și al insectelor, în destinul popoarelor și măruntaiele păsărilor. Într-adevăr, în cartea sa *Principele* ne lasă spre descifrare ascunsă hieroglifă a literaturii noastre, hieroglifă rămasă în ultima sa esență aceeași în ciuda secolelor, viziunilor și temperamentelor”<sup>22</sup>. Am adus în discuție acest citat, pentru că sunt într-u totul de acord cu mesajul său.

La nivelul alegoriei morale, opera poate fi considerată povestea înfruntării a două abstracțiuni morale diametral opuse: Binele și Răul, Virtutea și Viciul, carismaticul Inorog și tiranicul Corb. O luptă desfășurată într-o lume întoarsă pe dos asemenea unei viziuni a unui univers tulburat în chiar esența alcătuirii lui, univers care generează haosul. Haosul, răsturnarea nu afectează doar personajele, ci și întreg mediul, ca mai apoi să se ajungă la proporții cosmice, sugerându-se chiar dezmembrarea stihială a existenței, precum în prezicerile apocaliptice, cele care prevestesc sfârșitul lumii: „Din ceriu fulgere, din nuări smidă și piatră, din pământ aburi, fumuri și holburi, unele suindu-să, iar altele coborându-să, în aer focul cu apa să amesteca și stihiiile între sine cu nespus chip să lupta...”.

## BIBLIOGRAPHY

*Biblia sau Sfânta Scriptură*, Ediție jubiliară a Sfântului Sinod, versiune diortosită după Septuaginta, redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania Arhiepiscopul Clujului, EIBMOR, București, 2001.

*CODEX LENINGRADENSIS* St Petersburg, Firkovich Bibl. II.B.19a. *Biblia completa con i segni delle vocali e degli accenti e con la masorah magna et parva*. Carpet pages. From Damascus.

*Biblia Hebraica Stuttgartensia*, Editio Funditus Renovata, ediderunt P. Kahle, K.Elliger et W.Rudolph, Deutsche Bibelgesellschaft Stuttgart, 1976.

*Concepte si metode in cercetarea imaginarului*, Dezbaterile Phantasma, volum coordonat de Corin Braga, Editura Polirom, Iasi, 2007.

CANTEMIR, Dimitrie, *Istoria ieroglifică*, Ediție îngrijită de P.P.Panaitescu și I. Verdeș, Studiu introductiv de Adriana Babeți, Editura Minerva, București, 1997.

INTEGRALA MANUSCRISELOR CANTEMIR, *Istoria Ieroglifică*, Revers, Craiova, 2010.

BABEȚI, Adriana, *Bătăliile pierdute. Dimitrie Cantemir. Strategii de lectură.*, Amarcord, Timișoara, 1998.

MOLDOVANU, Dragoș, *l'Esoterisme baroque dans la composition de l'Histoire hieroglyphique*, în „Dacoromania”, nr.2, 1974.

CIZEK, Alexandru, *Simbolica în Istoria ieroglifică*, în „Secolul XX”, nr. 11-12, 1973.

BABEȚI, Adriana, *Dimitrie Cantemir. Text și intertext. Strategii de lectură*, rezumatul tezei de doctorat, Timișoara, 1996.

AREOPAGITUL, Dionisie, *Opere complete*, „Despre ierahia cerească”, Paideia, București, 1996.

CHEVALIER, Jean, *Dicționar de simboluri*, Polirom, București, 2009.

CHESARU, Radu, *Vulturul Brâncovenesc*, Confesiune- Document, editat de Romfel, București, 1993.

TĂNĂȘESCU, Manuela, *Despre istoria ieroglifică*, Editura Cartea Românească, București, 1975.

BĂDĂRĂU, Dan, *Filosofia lui Dimitrie Cantemir*, București, Editura Academiei RPR, 1964.

<sup>22</sup> TĂNĂȘESCU, Manuela, *Despre istoria ieroglifică*, Editura Cartea Românească, București, 1975, p. 18.



- PANAITESCU, P.P., *Dimitrie Cantemir. Viata si opera*, Bucuresti
- BOATCĂ, Silviu, *Dimitrie Cantemir*, Editura Recif, București, 1995.
- BÎRSAN, Cristina, *Dimitrie Cantemir si lumea islamica*, Editura Academiei Române, București, 2005.
- POMIAN, Ștefan, *Preocupări de doctrina creștină și islamică la Dimitrie Cantemir*, Editura Universitatii de Nord, Baia-Mare, 2000.
- GIOSU, Ștefan, *Dimitrie Cantemir. Studiu lingvistic*, Editura Științifică, București, 1973.
- VAIDA, Petru, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, Editura Minerva, Bucuresti, 1972.
- CANDEA, Virgil, *Locul lui Dimitrie Cantemir in cultura romaneasca. La 300 de ani de la nasterea lui*, Editura Academiei Romane, București, 1974.
- MĂCIUCĂ, Constantin, *Dimitrie Cantemir*, Editura Albatros, București, 1972.
- Seșan Milan, "Dimitrie Cantemir, academicianul", în *Mitropolia Ardealului*, nr. 5-6/1973.
- LĂUDAT, I. D., *Dimitrie Cantemir. Viața și opera*, Editura Junimea, Sibiu, 1973.
- CALINESCU, George, "Dimitrie Cantemir: filosof și romancier în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*", Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941.

## II. RESURSE ELECTRONICE

1. <http://ljubljana.mae.ro/index.php?lang=ro&id=1607>
2. <http://cantemir.asm.md/dimitrie/literatura>
3. <http://cartielectronice.blogspot.com/2009/10/citeste-online-carte-istoria.html>
4. <http://www.scribd.com/doc/8033330/Dictionar-de-Simboluri-Si-Arhetipuri-Culturale>
5. <http://www.scribd.com/doc/25222159/Dictionar-de-Motive-Si-Simboluri-Literare>

## THE CHARACTERIZATION OF EXCLAMATIVE CLAUSES: PRESUPPOSITION, NEGATION, AND QUESTION-ANSWER PAIR

Zoe-Larisa Bădoiu

PhD. Student, "Transilvania" University of Braşov

*Abstract: This paper aims at presenting three of the characteristics identified in the case of exclamatives, namely presupposition, negation and the incapacity to function as answers in the question-answer minimal pair. Due to the fact that this type of clause was often disregarded in the Romanian grammars, the purpose of the article is to prove that there are some features which contribute to the establishment of an autonomous status of the exclamatives. The quoted studies illustrate that there are many divergent opinions concerning the status of this type of clause but also numerous similarities which are yet to be exploited.*

*Keywords: exclamative, semantic, presupposition, negation, answers*

### 1. Introduction

The attempt to describe the exclamative clauses is a laborious process due to the complexity which characterizes them. Although the exclamatives are discussed separately in the Romanian syntactic context, they are often presented as being dependent on the other clause types due to the similarities occurred both in structure and use.

Mainly it is recognized the fact that the exclamatives are characterized by an affective dimension. Therefore the locator expresses an attitude towards an event which surprised him or violated his expectations. However this pragma-semantic approach is not sufficient to establish an autonomous status for this clause type. In most of the Romanian grammars the exclamative constructions were mainly referred to in terms of punctuation, by the presence of the exclamation mark. This type of clause was either described in a sketchy way – largely compared with other types of clauses – or was not considered a type of clause to begin with.

Therefore, the status of these sentences is somehow ambiguous while their distinctive role from a syntactic and discursive perspective is questioned.

However, recently, the focus is on describing the exclamative clauses in point of their syntax, semantic content, and their function. This comprehensive approach is based on several particularities identified by Zanuttini and Portner (2003), Beyssade (2009), Burnett (2009), Sæbø (2010), Rett (2011), Giurgea (2015) among others.

In this article I will debate upon three of these properties that were considered to be specific for the category of exclamatives, namely *presupposition*, *negation*, and *the impossibility of functioning as answers*. The reason for selecting these characteristics relies on the fact that they determine a wider description of the exclamative clauses, and they overcome the initial perspectives in which the criteria taken into account were reduced to the exclamation mark and the semantic feature [+affective].

### 2. Presupposition

Despite their apparently conflicting opinions, authors like Beyssade (2009), Abels (2010), Giurgea (2015) admit that the *presupposition* represents the propositional content in the case of exclamative constructions. In a pragmatic approach of the exclamatives, Beyssade (2009: 2) operates with the concept of presupposition in order to distinguish between exclamatives and declaratives; in

exclamatives the speaker utters a presupposition as opposed to the certainty expressed by means of declaratives. Furthermore, she introduces a supplementary distinction between *exclamations* and *exclamatives*, in point of speech acts: “An exclamative type is a linguistic form, associated with syntactic features. As for exclamations, they describe a type of semantic content or a type of speech act.” This statement enables two directions of analysis: the linguistic approach in the case of *exclamatives*, and the pragmatic perspective in the matter of *exclamations*.

However, this bipolarity highlights the idea according to which the exclamative clauses have autonomy, since they can be interpreted by taking into account both their construction and content. In what follows, I will adopt Beyssade’s distinction and I will operate with the two terms, exclamative and exclamation, in the appropriate context.

The presupposition approach is also supported by Abels (2010), who develops this idea by stating that, according to this criterion, the exclamatives can be characterized by factivity. In other words, the author emphasizes the fact that from this type of clause is triggered the truth-value as it is understood by the speaker: “the propositional content’ is inherently presupposed” (Abels, 2010: 6).

Within the same frame, Marandin (2008) presents veridicity as a *sine qua non* condition in exclamatives. This relies on the speaker’s commitment, marked by subjectivity, and also by the association with factive emotive predicates (Abels, 2010), and within embedded exclamatives:

(1) John is amazed at what a good student he is.

In example (2), surprise and emotion expressed by the verb can be updated by means of presupposition, and thus violate the addressee’s expectations (Abels 2004):

(2) John is surprised by Diana’s family.

The construction can be interpreted both in terms of the number of family members, and in terms of the qualities attributed to each member. The exceeding of the hearer’s expectations illustrates another feature of exclamatives, namely the membership of the gradable expressions.

„Exclamatives, unlike declaratives, presuppose that the proposition expressed is mutually known by speaker and hearer. The presupposed proposition is one which involves a *scalar degree*. The degree itself is not mutually presupposed; the speaker purports to know it, but assumes that the hearer does not, since the speaker’s purpose in exclaiming is to inform the hearer that the degree in question is extreme.” (Michaelis 2001 in Merin and Nikolaeva, 2008:12)

In addition, unlike the assertive constructions, the exclamatives can provide a piece of information that was already uttered, without introducing any news in conversation: “Presupposition can contain information that has been previously uttered.” (Driemel, 2015:412). This situation explains the phenomenon of “accommodation” (Grimshaw 1979, *apud* Merin and Nikolaeva, 2008: 41) which defines exclamations as being the subjective approach to something that is certain.

The presupposition represents a key concept in the Romanian literature as well: “conținutul propozițional al exclamativelor este presupus, nu asertat” <sup>1</sup>(Giurgea 2015:266). However it is remarkable the presence of perception verbs when formulating embedded exclamatives. These, in this case, can introduce a new information in communication without altering the expressive dimension of the clause like (3):

(3) “Să vezi ce rochie frumoasă și-a luat Mariana!” (Giurgea 2015:268). / Wait to see what a beautiful dress Mariana bought!

<sup>1</sup> The propositional content of the exclamatives is presupposed, not asserted.

The example uses the verb *to see* “al cărui sens literal presupune accesul independent al ascultătorului la informație”<sup>2</sup> (*Idem, ibidem*), but the subordinate clause is an exclamative since it can be identified based on several aspects: affective, subjective, and evaluative. Thus, within the Romanian context the ambiguity is enabled by the use of embedded exclamatives when introducing a new piece of information in communication. Yet, this is disentangled by the presence of evaluation. The commitment of the speaker and his subjective interpretation cannot be summited to a denial.

Throughout presupposition, the exclamatives clearly oppose to declaratives, whose value of truth can be contested easily. This aspect will be debated in what follows in point of negation.

### 3. Negation

Negation was widely discussed in the context of exclamatives. Unlike declaratives, exclamative clauses meet the criterion of factivity by relating to a personal evaluation made by the speaker as far as an event is concerned. Therefore, the starting point is represented by the truth-value that the speaker considers to be relevant for communication. Since the construction is subjective and implies the speaker's presupposition, in this respect, its predicate cannot be negated (Zanuttini și Portner 2000).

A distinction should be made here, between negating the content and negating the presupposition. As Abels (2010) pointed out, the content can be indirectly negated by using an adverbial phrase such as *not really*, but not the subjective presupposition of the speaker.

Chernivoscaya (2012) stresses that even though the content of an exclamative can be denied to a certain extent, it is impossible to diminish its emotive and expressive attitude:

(4) A: How tall Dana is!

B: *Not really*, Dana wears heels.

The fact that exclamatives are incompatible with negation relies on the pragmatic feature of „double illocutionary life” (Marandin 2008). In a dialogue, the utterance of a speaker who does not necessarily expects an answer, cannot be combated. In such contexts, exclamatives cannot appear in a question-answer minimal pair.

Negation can occur in interrogative exclamations like (5) (“questions in form and exclamations by function”, see Quirk et al. 1985:825) and often it triggers the approval of the hearer.

(5) **Isn't she pretty!**

Extremely expressive, the Romanian case is marked by a powerful illocutionary force rendered by negation within the exclamative. The use of negation and specialized exclamative word (*-wh* words) suggests an extreme degree of the event in question or a large quantity that surprised or amazed the speaker (Giurgea 2015:272), like (6), (7), and (8). Needless to say that these constructions are accompanied by inversion to highlight the remarkable character and also that the astonishing actions cannot be completely perceived by the speaker or his interlocutor, and that is more convenient to list the things that the subject did not rather than those he did. In English this matter can be formulated using the verb at the positive form and a determiner for quantity.

(6) Ce **n-a văzut** băiatul ăsta, la viața lui! / *The many things he saw!*

(7) Ce **n-a cântat!** / *The many songs he sang!*

<sup>2</sup> whose literal meaning presupposes the independent access of the hearer to the information

- (8) **Unde n-a fost**, vara trecută! / *The numerous places he visited the previous summer!*

The negation, as mentioned above, is accompanied by the presence of exclamatory words, or these words can appear autonomously but receiving a negative connotation. For example adverbs like *where* and *how* which lose their basic meaning, of rendering location and modality, and they gain an expressive charge. In these situations they are used to convey intensity or to introduce a subjunctive in rhetorical exclamatives like (9), (10), and (11).

- (9) **Unde n-a fost** plimbată, și tot nu e mulțumită! / *The many places she's visited and she is still unhappy.*

- (10) **Cum** să uit eu cheile?! / *How could I've forgotten the keys?!*

- (11) **Cum** să mai dau eu ochii cu el?! / *How could I face him again?!*

#### 4. The impossibility to function as answers

The property of the exclamatives that prevents them to function as answers in communication has been widely commented upon in the literature (Zanuttini și Portner (2003), Miró (2007), Beyssade (2009), Burnett (2009), Sæbø (2010), Rett (2011), and Giurgea (2015)).

- (12) “*What did she buy? / What a beautiful present she bought!*” (apud Giurgea 2015:7)

In spite of their grammaticality, constructions like (12) and (13) do not satisfy the pragmatic dimension of interrogatives, thus faulting the maxim of quality concerning speech acts. The reason relies on two features of the exclamatives: subjectivity and the semantic feature [+affective]. From a pragmatic point of view, questions are used to request pieces of information, a condition unfulfilled by exclamatives which imply commitment and a subjective attitude. In the same context, they cannot be used as questions either: “Wh- exclamatives do not make questions because they do not have the appropriate intonation and because they do not have the grammatical markers that are associated with lack of speaker commitment” (Miró, 2010:7)

- (13) A: What time is it?

B: \*How fast time passes by!

Within the same angle of investigation – to find an explanation for the incapacity of exclamatives to receive an answer – Chernilovskaya et al. (2012) take into account the concepts of *confirmation* and *acceptance*. The former implies that the hearer is familiar with the event discussed and can share the speaker's attitude without confirming it in terms of content. The latter explains a discrepancy between the exclamatives and other types of acceptance replies. In this case, the hearer does not know the event and takes the observations as such:

- (14) A: What a crowd!

B: #Oh! #Okay!” (apud Chernilovskaya et al. 2012:113)



The "yeah responses" identified within the same context are counted as the partial acceptance of the hearer, namely the *audience challenge*. In this regard, the content of an exclamative can be contested, however its expressive dimension cannot. In addition, there is the case of *lying* by means of which an exclamative construction cannot be directly considered false from a descriptive or expressive point of view.

However, there is an exception corresponding to this criterion. Due to language productivity, many cases of exclamatives which were used as indirect answers (or comments) were identified in the literature. Although the requirement of providing pieces of information is not fulfilled, from a pragmatic point of view, constructions like (15) and (16) are considered to be exclamatives:

(15) A: Do you think I will find a job?

B: How naive you are! (*apud* Zevakhina 2013: 162)

(16) A: Do you think this lecture is going to help us?

B: Hm! The questions she asks!

An exceptional case is represented by the Romanian language where exclamatives can function in some communication situations as interrogatives (17). The speaker's attitude is transmitted throughout the expressivity of exclamative constructions, but in point of description, a piece of information is indirectly requested. This context cannot be interpreted as being purely interrogative since it is characterized by the feature [+ affective] and it involves the speaker's commitment and subjectivity. A similar message can be rendered by means of an embedded exclamative introduced by an optative, but illocutionary force is diminished by the fact that an answer on behalf of the hearer is not necessarily expected (18), (19).

(17) **Vreau** să știu cine te-a influențat! / I want to know who influenced you!

(18) **Aș vrea** să știu cine te-a influențat! / I wish I knew who influenced you!

(19) **Mi-ar plăcea** să știu cine te-a influențat. / I would like to know who influenced you!

#### 4. Conclusions

Up to this point, the opinions concerning the description of exclamatives in terms of the three characteristics taken into account seem rather divergent and the difficulty relies on finding the particular features that exclamatives possess. As pointed out above, there are situations in which the exclamatives partially overlap the structure of declaratives or interrogatives.

However, the exclamative clauses are distinguishable in point of their affective component and their expressive force. Despite their similarity with the interrogatives with respect to word order, the function of the exclamatives is different. Furthermore, even though they do not possess a particular prosody the communication context determines their taxonomy.

The three characteristics approached – presupposition, negation, and question-answer pair – prove that there is an increased concern for establishing an autonomous status of these construction and their integration among the other types of clauses: declarative, interrogative, and imperative.

## BIBLIOGRAPHY

1. Abels, K. (2004). *Why surprise-predicates do not embed polar interrogatives*, *Linguistische Arbeitsberichte*, Vol. 81, p. 203–221.
2. Abels, K. (2010). *Factivity in exclamatives is a presupposition*, *Studia Linguistica*, Vol. 64, p. 141–157.
3. Beyssade, C. and Marandin, J.M. (2006). *The Speech Act Assignment Problem Revisited: Disentangling Speaker's Commitment from Speaker's Call on Addressee*, in *Empirical Issues in Syntax and Semantics 6*, ed. O. Bonami & P. Cabredo Hofherr, p. 37–68
4. Beyssade, C. (2009). *Presupposition and Exclamation, Presuppositions and Implicatures* in *Proceedings of the MIT-Paris Workshop*, vol. 60, ed. P. Égré & G. Magri, p. 19–34.
5. Burnett, H. (2009). *Pitch accent focus, and the interpretation of non-wh exclamatives in French*, in *Romance Linguistics in Selected Papers from the 39th Linguistic Symposium on Romance languages*, ed. S. Colina, A. Olarrea, A.M. Carvalho, p. 369-386
6. Chernilovskaya, A., Condoravdi, C., and Lauer, S. (2012). *On the discourse effects of wh-exclamatives*, *Proceedings of the 30<sup>th</sup> West Coast Conference on Formal Linguistics*, ed. N. Arnett & R. Benett, p. 109-119
7. Chernilovskaya, A. (2014). *Exclamativity in discourse. Exploring the exclamative speech act from a discourse perspective*, The Netherlands: LOT
8. Giurgea, I. (2013). *Exclamativele în română și alte limbi romanice*, Al V-lea Simpozion Internațional de Lingvistică, Institutul de Lingvistică al Academiei Române „Iorgu Iordan-Alexandru Rosetti”
9. Giurgea, I., Cruschina, S., and Remberger, E.M. (2015). *Focus Fronting between Declaratives and Exclamatives*, *RRL, LX (2-3)*, p. 257-275
10. Giurgea, I. (2015). “Types of Exclamative Clauses in Romanian”, *Revue Roumaine de Linguistique, LX (1)*
11. Marandin, J.M. (2008). *The exclamative clause type in French*, *Proceedings of the 15 th HPSG Conference*, ed. S. Müller, p. 436-456.
12. Merin, A. and Nikolaeva, I. (2008). *Exclamative as a universal speech act category: A case study in decision-theoretic semantics and typological implications*, University of Konstanz and SOAS London University.
13. Michaelis, L. (2001). *Exclamative constructions* in *Language typology and universals: an international handbook*, ed. M. Haspelmath *et al.*, p. 1038-1050, Berlin: de Gruyter

14. Portner, P. and Zanuttini, R. (2000). *The Force of Negation in Wh- Exclamatives and Interrogatives in Negation and Polarity. Syntactic and Semantic Perspectives*, ed. L. Horn, Y. Karo, Oxford University Press, p. 193-231.
15. Portner, P. and Zanuttini, R. (2005). *The semantics of nominal exclamatives, Ellipsis and nonsentential speech*, ed. R. Elugardo, R. Stainton, p. 57–67
16. Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., and Svartvick, J. (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London: Longman
17. Rett, J. (2011). *Exclamatives, degrees and speech acts*, *Linguist and Philos*, Vol. 34, 411–442
18. Sæbø, K.J. (2010). *On the Semantics of 'Embedded Exclamatives'*, *Studia Linguistica*, Vol. 64, No. 1, p. 116-140
19. Zanuttini, R. and Portner, P. (2000). *The Characterization of Exclamative Clauses in Paduan, Language*, Vol. 76, No.1, p.123-132
20. Zanuttini, R. and Portner, P. (2003). *Exclamative Clauses: at the Syntax-Semantics Interface, Language*, Vol. 79, p. 39–81.
21. Zevakhina, N. (2013). *Syntactic Strategies Of Exclamatives*, *ESUKA – JEFUL*, Vol. 4, No. 2, p. 157–178

## THE SUBJECTIVE STRUCTURING AND DESTRUCTURING OF THE CHILD

Emanuela Apostol

PhD. Student, „Ion Creangă” University of Chișinău

*Abstract: Our article aims to put into light, with the methods of lacanian psychoanalysis, the structuring role of language in child's constitution as a subject, in order to try to understand the profound springs of speech disorders in children.*

*Keywords: speech, language, infans, child, subject*

### 1. De la *in-fans* la copil

Concepția filosofică tradițională asupra „subiectului” este răsturnată de modul în care Jacques Lacan caută și găsește „subiectul *real*”, încă din perioada sa structuralistă, de întoarcere la Freud, când susține primatul registrului simbolic în fața celorlalte două împreună cu care ar alcătui „nodul boromeean” - imaginarul și realul<sup>1</sup>. Dacă ceea ce îl constituie ca subiect pe copil este vorbirea, ceea ce îl constituie pe copil ca ființă vorbitoare este pre-instalarea acestuia în limbaj, posibilitatea limbajului, înscrierea în limbaj încă înainte de nașterea biologică. Cu alte cuvinte, Lacan demolează ideea tradițională a unei anteriorități a subiectului în raport cu vorbirea, a subiectului ca stăpân al vorbirii și al actelor sale, subordonând poziția de putere a celui care începe să vorbească unei poziții fonciarmente pasive, prin care *suntem vorbiți* de limbaj. Ceea ce ne constituie ca „parlêtres”<sup>2</sup> este tocmai ceea ce am putea numi, păstrând dar în răspăr jocul din termenul lui Lacan, statutul de „êtreparlés”.

Problema subiectului vorbit, formulată așadar prin distincția între *limbaj* - ca posibilitate anterioară celui care vorbește și pronunțării lui de către un vorbitor deja constituit de vorbire - și *vorbire*, care constituie subiectul<sup>3</sup>, coagulează toată teoria lacaniană asupra subiectului simbolic, imaginar și real în înnodarea lor. Registrul simbolic este tocmai câmpul preexistent al limbajului ca dimensiune constituantă a subiectului, ordinea semnificantului, deși nu exclusiv un semnificant lingvistic: « La masse sentimentale du courant du discours, masse confuse où des unités apparaissent, des îlots, une image, un objet, un sentiment, un cri, un appel... C'est un continu tandis qu'en-dessous, le signifiant est là comme pure chaîne du discours, succession de mots où rien n'est isolable »<sup>4</sup>. Dacă limbajul nu este în mod fundamental un instrument de comunicare, exterior subiectului, ci ceea ce fondează subiectul, astfel încât cel care vorbește este de fapt un efect de semnificare al structurii simbolice care îl determină, atunci, în acest sens, nu putem considera că realitatea ar fi doar desemnată, ci instaurată prin cuvânt : pentru Lacan, deși cuvântul înseamnă, semnează moartea obiectului, prin *spusul* care, reprezentând realitatea, îi suspendă prezența, cuvântul aduce în același timp prin enunțare, prin *spunere* prezența obiectului. Simbolicul nu reproduce, ci produce realitatea. Accesul la limbaj este intrarea în ordinea subiectivă, tocmai pentru că pierderea obiectului și deci

<sup>1</sup> Nodul borromean (ca în blazonul familiei Borromée, reprezentând trei cercuri legate; desfacerea unuia ar provoca desfacerea întregului nod) Real – Simbolic – Imaginar (RSI) din 1972 marchează o deplasare de accent pe Real, prin schimbarea de topică față notația din 1953, SIR.

<sup>2</sup> Termenul apare în a doua conferință despre Joyce, publicată în 1979 : Jacques Lacan, « Joyce le symptôme II », în Jacques Aubert (ed.), *Joyce avec Lacan*, Paris, Navarin, 1987.

<sup>3</sup> Idem, În „Discours de Rome” (1953), din *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

<sup>4</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre III. Les psychoses*, Seuil, 1981, p. 296

simbolizarea lui deschid dorința de regăsire a obiectului pierdut: « (...) le symbole se manifeste comme meurtre de la chose et cette mort constitue dans le sujet l'éternisation de son désir »<sup>5</sup>.

Pornind de la observația lui Freud asupra „jocului bobinei”, practicat de nepotul de un și jumătate al lui Freud (simbolizare a plecării mamei: aruncarea bobinei legate de o ață și readucerea ei fiind marcate de interjecțiile „O-O-O”, pe care Freud o traduce prin *Fort*, „departe”, dispariția mamei, și „Da”, „iată”, adică revenirea mamei), Lacan consideră că momentul umanizării dorinței coincide cu accesul la limbaj. Dorința este în mod fundamental dorință de Celălalt: „Le désir de l'homme trouve son sens dans le désir de l'autre, non pas tant parce que l'autre détient les clefs de l'objet désiré, que parce que son premier objet est d'être reconnu par l'autre”<sup>6</sup>; „Ce que je cherche dans la parole, c'est la réponse de l'autre. Ce qui me constitue comme sujet, c'est ma question. Pour me faire reconnaître de l'autre, je ne profère ce qui fut qu'en vue de ce qui sera. Pour le trouver, je l'appelle d'un nom qu'il doit assumer ou refuser pour me répondre”<sup>7</sup>.

Dacă Simbolicul produce realitatea (care, așa cum vom arăta, nu este decât o umbră proiectată pe ceea ce Lacan înțelege prin Real), Imaginarul constituie reprezentările, imaginile prin care ne figurăm realitatea și care ne fac, în mod iluzoriu, să luăm drept Real realitățile (care nu sunt date, ci constituite de Simbolic, efecte ale acestuia), împiedicându-ne să percepem caracterul fondator al Simbolicului, tocmai pentru că Simbolicul eflorază accesul la ceea ce nu poate fi nici reprezentat, nici rostit: Realul. Fantasmăle închid accesul către Real, către juisarea absolută, ca o protecție în fața aneantizării subiectului; imaginarul barează drumul spre moarte.

Instanța imaginară a subiectului este, pentru Lacan, o construcție prin care cel care vorbește se obiectivează pentru el însuși și se ia drept stăpânul propriei vorbiri; acest „celui qui dit *moi*” este subiectul imaginar, nu cel real, care se află dincolo de Simbol, intangibil. Subiectul veritabil este de fapt singurul vizat în mod fundamental când vorbim cu cineva, arată Lacan, dar atât imaginarul cât și limbajul ne separă iremediabil de acest *Autre* (notat cu majusculă de Lacan: „A”), conducându-ne numai spre *autre* (notat ca „a”).

În 1974, Lacan schimbă topica SIR (din 1953), mutând accentul de pe Simbolic pe Real ca „hors-sens”, în afara simbolicului și a imaginarului, *imposibil*, gaură în construcția realității. De altfel, sprijinindu-se pe cuvântul „leer”, care în germană înseamnă înseamnă „vid”, „vacant”, chiar „neocupat de sens”, în seminarul „L'identification”, din 1962, Lacan definește realul („réel” fiind chiar o inversare a literelor din „leer”) ca „trou” (gaură) „trou-matique” în construcția realității. Dacă realitatea este rețeaua lucrurilor (*realitate* ← „res”, *lucru*) lumii, realul este *lucrul* care destramă acest ansamblu. Deși Realul este o limită, o irumpere care scapă simbolizării, Simbolicul este cel care creează în realitate o gaură, o falie, și tocmai prin acest vid în gândire, în cunoaștere, în vorbire se lasă presimțit Realul, abis primordial terifiant, „partea blestemată” (Bataille). Articulat de „Das Ding”-ul lui Freud ca real arhaic, pură exterioritate princeps, *L'autre maternel* care rămâne în intimitatea *in-fansului*, este o *extimitate*, spune Lacan<sup>8</sup>, adică dezintegrat deși înăuntru, de neintegrat, de nerostit, radical străin, exclus din lanțurile semnificante (ale Simbolicului) și reprezentative (ale Imaginarului). Tocmai în virtutea acestei falii irezolvabile între Subiectul real (care nu poate cunoaște și nici nu poate fi cunoscut, care nu poate vorbi și nici nu poate fi rostit) și Subiectul imaginar și simbolic (care cunoaște și vorbește), Lacan refuză cogito-ul cartezian: « Là où je suis, je ne pense pas, et là où je pense, je ne suis pas. »<sup>9</sup>

## 2. De la copil la *in-fans*.

În linia acestor delimitări teoretice analizate, vom analiza în cele ce urmează tulburările de limbaj ale copilului din prisma resorturilor psihologice ale acestora, insistând asupra dezorganizării atașamentului, pentru încerca, apoi, întorcându-ne la abordarea lacaniană a raporturilor dintre

<sup>5</sup> Idem, *Ecrits* I, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 204.

<sup>6</sup> Idem, *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, collection « Le Champ freudien » 1966, p. 268.

<sup>7</sup> Idem, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », în *Ecrits, op. cit.*, p. 299.

<sup>8</sup> Jacques Lacan, În Seminarul *L'éthique de la psychanalyse : S. VII, 1959-1960*, Paris, Le Seuil, 1986.

<sup>9</sup> Idem, *Ecrits*, « L'instance de la lettre dans l'inconscient », Paris, Seuil, 1995, p. 517



Simbolic, Imaginar și Real, să schițăm o mică propunere teoretică privind apariția tulburărilor de limbaj ale copiilor ca efect al imposibilității simbolizării absenței mamei.

## 2.1 Resorturile psihologice ale tulburărilor de limbaj la copil

Vorbirea copilului progresează spectaculos între 3 și 6 ani : cantitativ, de la 400 (minim) - 1000 (maxim) de cuvinte la copilul de 3 ani, până la 1500 – 2500 la copilul de 6 ani<sup>10</sup>. Copilul de trei ani poate construi propoziții simple din două-trei cuvinte; la patru ani, lungimea medie a unei propoziții este între cinci și șase cuvinte; copilul de patru ani înțelege și folosește cuvintele de legătură (conjunții; *dar, și*; prepoziții; *în, pe, cu*) putând astfel emite explicit și idei ; la cinci ani, limbajul copilului se aseamănă deja cu modelul limbajului adulților; el emite fraze destul de complexe și este interesat de semnificația unor cuvinte. De asemenea, între aceste vârste progresează evident și expresivitatea vorbirii, coerența și structurarea exprimării, nuanțarea și intonațiile sale. Caracteristică acestei perioade este și trecerea de la *limbajul situativ*, concret, specific antepreșcolarității (prezent în dialogurile copilului sau în situații prezente în care el și ceilalți sunt implicați), la *limbajul contextual* prin care copilul descrie, povestește situații sau întâmplări celor care nu au fost implicați. În perioada preșcolarității aceste două forme de limbaj coexistă, însă proporția și rolul lor se modifică odată cu sarcinile și împrejurările în care copilul comunică. Tot specifică acestei perioade este și apariția treptată a *limbajului interior*, mecanism fundamental al gândirii care îl ajută foarte mult pe copil în planificarea mintală și în reglarea permanentă a activității.<sup>11</sup>

În etapa de vârstă 4/5 - 6/7 ani, dimensiunea fonetică a limbajului cunoaște o dezvoltare progresivă, ajungându-se ca la 6/7 ani copilul să poată pronunța corect toate sunetele, dacă nu există sau nu apar cauze care pot perturba sau bloca evoluția normală a limbajului. În cazul din urmă, vorbim despre tulburări sau perturbări în sfera limbajului: „Orice abatere în formă sau conținut, de la vorbirea standard, marcată prin disfuncționalitatea expresiei și receptivitatea limbajului, constituie o tulburare a acestuia. [...] Tulburările de limbaj, începând cu cele mai simple, produc efecte negative asupra personalității și comportamentului subiectului, deoarece ele sunt trăite dramatic și tensional pe fondul unei frustrări și anxietăți”<sup>12</sup>. Pronunția copilului aflat în etapa de achiziție a limbajului poate prezenta unele imperfecțiuni (omisiuni, substituiri sau deformări ale sunetelor) ca urmare a faptului că aparatul fonoarticular și analizatorii implicați în pronunție (auditiv și verbo-motor) sunt în curs de perfecționare, dar până în jurul vârstei de 3/ 3,5 ani tulburările de vorbire nu prezintă o semnificație major defectologică, ci mai degrabă o semnificație fiziologică, ele fiind expresia nematurizării aparatului fonoarticular sau a sistemelor cerebrale implicate în actul vorbirii.

Printre cauzele apariției tulburărilor de limbaj, alături de cele organice și funcționale, notabile sunt cauzele de natură psihologică legate, pe de o parte, de tulburările de memorie, de atenție, de reprezentările optice și acustice dar și, pe de altă parte, ca rezonanță a timidității excesive, a neîncrederii exagerate sau, dimpotrivă, a supraaprecierii posibilităților proprii. Acestea sunt aspecte care pot marca negativ formarea personalității și a limbajului. De asemenea, un efect major asupra limbajului îl au factorii cauzali de natură psiho-socială – care ne interesează în economia cercetării de față. Deși literatura de specialitate nu face prea adesea referiri asupra prezenței și influenței acestora, resorturile psiho-sociale acționează frecvent și drastic, consecințele lor negative resimțându-se atât în dezvoltarea limbajului, cât și în întreaga dezvoltare psihică a copilului.

Crucial pentru structurarea afectivității copilului este atașamentul (asupra căruia vom reveni în subsecțiunea următoare), astfel încât copilul de 6 ani este traversat de o contradicție în absența căreia atașamentul lui s-ar dezorganiza: la această vârstă, copilul începe să simtă și în același timp nevoia sa de autonomie și dependența față de adult: „Satisfacerea trebuinței de independență se asociază cu apariția unor stări afective pozitive, plăcute, tonifiante, de bucurie și satisfacție [de

<sup>10</sup> Ch. Buhler, W. Stern, -, *apud* Ursula Șchiopu, Emil Verza, *Psihologia vârstelor. Ciclurile vieții*, ediția a III-a revizuită. Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997, p. 141.

<sup>11</sup> Pantelimon Golu, Mielu Zlate, Emil Verza, *Psihologia copilului. Manual pentru clasa a XI-a – școli normale*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1994, p. 87.

<sup>12</sup> Emil Verza, *Tratat de logopedie*, vol. I, București, Editura Fundației Humanitas, 2003, pp. 36-37.

mândrie], în timp ce contrazicerea sau blocarea ei, cu manifestarea unor stări emoționale de insatisfacție, nemulțumire [frustrare, jenă]. [...] Totuși, adultul și relația cu el rămân pentru copil elementele esențiale ale dezvoltării afectivității sale. Astfel, prin imitație, copilul preia de la adult o serie de stări afective [...] cât și expresiile [și conduitele] emoționale care le însoțesc”<sup>13</sup>.

De altfel, un rol aparte în lunga listă a jocurilor, fie ele de rol, simbolice, proiective, etc., îl are jocul imitativ „de-a familia”, arată Emil Verza: „Jocul *de-a familia* este intens proiectiv și prezintă foarte mare importanță și din cauză că familia este scena principală de viață a copilului și totodată nucleul social în care se condensează și reflectă în mod sensibil întreaga viață socială. [...] Variabilitatea mare a acestui tip de joc se datorează faptului că familia oferă experiența cea mai nuanțată și trăită intens de către copii. Jocul «de-a familia» oglindește habitudinile, atmosfera, stilul de comunicare și afecțiune din tensiunile ce se consumă în familie, evenimentele ce o traversează”<sup>14</sup>. Copilul interiorizează regulile, recompensele și pedepsele din viața de familie – elemente care pot fi proiectate în jocul său. El percepe binele (recompensa) sau răul (pedeapsa) ca fiind dependente de voința părinților pe care îi consideră depozitarii dreptății absolute.

Imitarea pe care o practică deseori copilul în demersul său de a-și însuși treptat conduite, roluri și afecte este în strânsă legătură cu capacitatea sa de a rezona la ceea ce vede, aude și simte. Iar această rezonanță, care este alimentată de capacitatea sa emoțională, se raportează la procesul acestuia de identificare (proces care are efecte majore în dezvoltarea personalității sale) cu modelele de care este înconjurat, în special cu cele ale părinților; proces decisiv în formarea identității sexuale și a conștiinței: „Identificarea cu modelele parentale are două efecte: primul constă în dezvoltarea de conduite considerate ca atribuibile sexului căruia îi aparține copilul în conformitate cu modelele din mediul de cultură. Al doilea efect constă în formarea conștiinței (a superego-ului). Conștiința reunește standarde de conduită morale, valori, dorințe, dar și autocontrol privind respectarea acestora. Viața intimă subiectivă devine o nouă dimensiune psihică [...] încărcată emoțional foarte dens”<sup>15</sup>.

## 2.2 Dezorganizarea atașamentului și tulburările de limbaj

Raporturile de intercondiționare cauzală dintre tulburările de limbaj și disfuncționalitățile de natură psihologică sunt relativ bine cunoscute de către specialiști și intuite de publicul larg. De regulă, sesizăm și acceptăm mai rapid corelația dintre un limbaj defectuos și o suferință psihologică atunci când tulburarea de vorbire este bâlbâiala/ logonevroza sau mutismul psihogen. Însă, în cazul tulburărilor de tipul dislaliilor, există tendința de a limita acțiunea recuperativă doar la demersul logopedic centrat în special pe tehnicile și eforturile de emiteră corectă a sunetului/ sunetelor afectate. Cu mențiunea că nu toate cazurile de tulburări de limbaj reclamă și o abordare psihoterapeutică, înțelegem disfuncționalitatea în vorbire și ca pe un senzor, ca pe un factor de semnalizare a existenței unei probleme de ordin psihologic, în sensul de cauză-efect.

Având în vedere că funcționarea umană și relațiile interumane se bazează în proporție de aproximativ 90% pe activitatea verbală și cognitivă<sup>16</sup>, observăm cât de util poate fi să analizăm și să interpretăm vorbirea (mai ales latura sa deformată) ca barometru al presiunii psihice, în dublu sens: limbajul defectuos pune presiune pe psihic și/ sau psihicul încărcat pune presiune pe limbaj. Dacă ignorăm să interpretăm o tulburare de vorbire și ca pe un posibil simptom al unei disfuncționalități de proveniență psihică, putem ajunge în situația fals suficientă de a corecta o deficiență de limbaj, dar cu riscul major de a anihila *partea vizibilă* a unei eventuale disfuncții psihologice, care va rămâne ascunsă și neexplorată, erupând, probabil, sub alte forme mai târziu.

Teoria atașamentului propusă de John Bowlby<sup>17</sup> în 1969 arată că supraviețuirea și dezvoltarea copilului depind exclusiv de interacțiunile de care acesta beneficiază: conduita de atașament a copilului este înțeleasă ca fiind cererea și primirea de protecție și ajutor de la adult, de regulă de la

<sup>13</sup> Pantelimon Golu, Mielu Zlate, Emil Verza, *idem*, p. 89.

<sup>14</sup> Ursula Schiopu, Emil Verza, *op. cit.*, p. 144.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 154-155.

<sup>16</sup> Veronica Bălbăie, *Articole si cuvântări*, Iași, Ed. Pim, 2012, pag. 265.

<sup>17</sup> John Bowlby, *O bază de siguranță*, București, Editura Trei, 2011.

părinți. Sistemul de atașament este garantul sănătății mentale, așa încât dereglarea acestuia conduce la tulburări psihice.

Prin termenul de „atașament”, înțelegem, în linia lui John Bowlby, un comportament social cu rolul căutării și menținerii proximității de către un organism dependent față unul mai puternic, protector, necesitate înăscută care se articulează cognitiv-reprezentational ca însuși modelul de funcționare al relației copil-părinte, pe baza răspunsului adultului (mamei, mai ales) la cererile și nevoile copilului.

Conduita de atașament se dezvoltă selectiv față de persoana cu care copilul comunică și interacționează afectiv, adică față de o *figură de atașament* prin intermediul căreia el demarează și își dezvoltă procesul de învățare și cunoaștere a sa, a celorlalți și a lumii – ceea ce Ana Muntean numește *model internalizat de funcționare a lumii* (MIFL)<sup>18</sup>. MIFL inserat copilului printr-o anumită figură de atașament se stabilizează (dar fără a se fixa complet) spre vârsta de 1 an. În funcție de figura de atașament prin care se creează, modelul de internalizare dezvoltat de copil poate fi securizant, organizat, unitar, sau dimpotrivă, insecurizant, haotic, fragmentat. În cazul din urmă, copilul poate manifesta serioase tulburări de adaptare sau dereglări emoționale, agresivitate etc., atât în perioada copilăriei, cât și mai târziu, în viața adultă. De o mare importanță pentru dezvoltarea psihosocială a copilului este însă nu doar inserarea unui anumit tip de MIFL, ci și capacitatea sa de reflecție și implicit de prelucrare a stărilor procurate prin MIFL, odată cu creșterea sa și cu dezvoltarea proceselor sale mentale.

De regulă, figura de atașament este mama, care, prin *responsivitate sensibilă, control și pasivitate*<sup>19</sup>, influențează calitatea atașamentului copilului. Chiar dacă majoritatea copiilor cu un atașament dezorientat reflectă acest tip de atașament de la mamele lor, există totuși copii ale căror mame să nu fi avut un atașament dezorganizat, dar sunt absente sau indisponibile psihologic pentru copiii lor. Acest tip de mame nu îi facilitează copilului structurarea unei strategii de atașament.

Cheia de boltă a atașamentului copilului stă în construirea figurii adultului disponibil, empatic, responsiv și competent în a constitui un fundament securizant. În absența unui astfel de părinte, atașamentul copilului se destramă. Pentru a arăta, în cele ce urmează, declanșarea tulburărilor de limbaj ale copilului destructurat în atașamentul său, ne vom referi, întorcându-ne spre metoda lacaniană, la însăși absența concretă a mamei, ca formă primară de indisponibilitate a acesteia, matrice a tuturor celorlalte forme, implicite, de absență.

Dacă resortul devenirii Subiect a *infans*-ului rezidă în raportul de dorință cu obiectul pierdut (mama în absența ei, deși prezentă, așa cum arată Freud prin exemplul jocului „*Fort – Da*”), iar tocmai această lipsă deschide Simbolizarea, adică accesul la limbaj, de ce un copil, odată intrat în ordinea Simbolicului, adică odată devenit Subiect, se poate confrunta cu dereglarea sau chiar cu pierderea vorbirii? Dacă ceea ce antrenează vorbirea la copil este o lipsă, dar nu o lipsă reală (aici, în sensul banal al cuvântului „real”), ci imaginară (tot în sensul banal al cuvântului „imaginar”, în lipsa unui alt termen adecvat) simbolizată (în sensul lacanian, de această dată), adică deschizându-se spre limbaj, o lipsă nereală și provizorie a mamei, nu cumva ceea ce îl apropie, tocmai prin tulburarea limbajului, pe proaspătul subiect de starea sa de dinainte de simbolizare este, între altele, o lipsă reală? Altfel spus, dacă lipsa nereală și provizorie a mamei este poarta care-i deschide *infans*-ului accesul la vorbire, prin operația de căutare și chemare a mamei prin simbol, nu cumva absența reală și prelungită sau chiar definitivă a mamei, făcând inutilă simbolizarea (copilul și-ar striga mama în zadar), blochează astfel, într-un fel sau altul, vorbirea copilului?

Simbolizarea are loc în jocul absenței în prezență; așadar, accesul la vorbire este posibil numai în raportul paradoxal fondator de subiect al *absenței obiectului prezent*. În schimb, raportul tautologic al *absenței obiectului absent*, al absenței pure, împiedică simbolizarea, așa încât singura formă posibilă de apel a copilului către mamă este fie tăcerea, fie o vorbire dereglată. Acest apel într-o anumită măsură de-subiectivă, întoarcerea copilului către *infans* este drumul simbolic al mamei

<sup>18</sup> Ana Muntean, *Adopția și atașamentul copiilor separați de părinți biologici*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 45.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 62.

către el, pe care îl parcurge el din dorința de a-și găsi mama la capătul acestui drum, dar de o găsi pentru a o putea pierde.

Vorbirea copilului rezidă necesarmente în acest *joc* al absenței în prezență. Iar acesta este tocmai semnul devenirii sale subiect: dacă acest copil părăsit de mamă nu acceptă absența ei, este poate pentru că, în virtutea statutului său de subiect, ceea ce își dorește de fapt este să creeze el însuși absența mamei.

## BIBLIOGRAPHY

### Corpus Jacques Lacan

*Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

*Le Séminaire, Livre III. Les psychoses*, Seuil, 1981.

*Ecrits I*, Paris, Editions du Seuil, 1966.

*Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, collection « Le Champ freudien » 1966.

*L'éthique de la psychanalyse (S. VII, 1959-1960)*, Paris, Le Seuil, 1986.

Aubert, Jacques (ed.), *Joyce avec Lacan*, Paris, Navarin, 1987.

### Alte lucrări

BÂLBĂIE, Veronica, *Articole si cuvântări*, Iași, Ed. Pim, 2012.

BOWLBY, John, *O bază de siguranță*, București, Editura Trei, 2011.

GOLU, Pantelimon, ZLATE, Mielu, VERZA, Emil, *Psihologia copilului. Manual pentru clasa a XI-a – școli normale*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1994.

MUNTEAN, Ana, *Adopția și atașamentul copiilor separați de părinții biologici*, Iași, Editura Polirom, 2013.

ȘCHIOPU, Ursula, VERZA, *Psihologia vârstelor. Cichurile vieții*, ediția a III-a revizuită, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997.

VERZA, Emil, *Tratat de logopedie*, vol. I, București, Editura Fundației Humanitas, 2003.

## THE RELIGIOUS BEHAVIOR, BETWEEN TRADITION AND MODERNITY

Iulia Marti

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

*Abstract: The present study aims to bring to light the living nature of Tradition as a free, creative, itinerant and zenithal conveyance of the sacred, Tradition that (also) manifests itself in modernity through religious / mystical behavior. Even though the modern man tends to become more and more spiritually deprived, in his attempt to find rational solutions to existential problems, the timeless quality of Tradition makes it possible for man to be in permanent complementarity with God. It is within Tradition that the irrational element of faith can truly be kept alive.*

*Keywords: religious confusion, depersonalization, tradition, sacred, faith*

Sintagma *comportament religios* (astăzi, redusă la o chestiune de credință privată)<sup>1</sup> conține, prin alăturarea a doi termeni din arii de manifestare diferite, un paradox. Dacă prin *comportament* înțelegem o modalitate de a ne exprima practic, observabil, în circumstanțele obiective, cotidiene, prin atributul său – *religios* – părăsim zona confortabilă a ceea ce se poate cunoaște senzorial/rațional, pentru a pătrunde într-o zonă caracterizată de taină. Ce căutăm, de fapt, în această zonă? Cum se armonizează experiența intramundană cu planul transcendent? Mai mult speculativ, putem spune că e vorba, aici, de o înălțare spre divinitate și o descindere a acesteia în contingent, ambele dinamici conlucrând pentru a produce o relație ambivalentă, de cucerire și de unire spirituală. Așadar, comportamentul religios ar avea drept materie spiritul, care tinde spre un ultim nivel al iubirii și al adevărului existențial și care este întâmpinat, după calea cea mistuitoare parcursă, de Iubirea însăși, în chipul Creatorului lumii văzute și nevăzute.

Încercând să re-creeze *starea primordială*, oamenii primitivi nutreau o *nostalgie a Paradisului*, *obsesia ontologică* de a fi contemporani cu zeii împingându-i spre gesturi repetitive (reactualizante) de comunicare cu lumea divină (ceremonii totemice, rituri legate de cultivarea plantelor, sărbători și mituri terapeutice, incantații); Această conduită făcea apel la „o responsabilitate pe plan cosmic, spre deosebire de cele de ordin moral, social sau istoric, singurele pe care le cunosc societățile moderne”<sup>2</sup>, așadar trimitea omul spre *altceva/altcineva decât el însuși*, dar rămânând *el însuși*: omul reînnoit, *reînceput* odată cu timpul în care descinde, renăscut și resfințit. Omul primitiv trăia *religios* în mod real, totalizator, ordonat comportamental, nu în mod relativ, fragmentar sau oniric, se bucura de șansa participării active la reînnoirea lumii prin propria lui angajare în proximitatea plină de daruri a sacrului, astfel încât – asemenea unei ape curgătoare, timpul imemorial devenea parte a prezentului.<sup>3</sup> Așadar, ceea ce noi numim a fi tainic, ermetic, îndepărtat, iată că putea fi cunoscut și experimentat în societatea arhaică.

<sup>1</sup>Anca Manolescu, *Europa și întâlnirea religiilor. Despre pluralismul religios contemporan*, Editura Polirom, București, 2005, p. 7.

<sup>2</sup>Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, Ediția a III-a, Ed. Humanitas, București, 2013, p. 72.

<sup>3</sup>„îmun la orice schimbare; nu reprezintă ceea ce s-a întâmplat odinioară, ci ceea ce se întâmplă mereu. Trecutul eludează atât accidentul, cât și contingenta; cu toate că este timp, el reprezintă și o negare a timpului. Anulează contradicțiile între ceea ce s-a



Omul modern, laicizat și desfătat în mirajul libertății și al diversității religioase, se află „într-o singură riscantă”<sup>4</sup> odată cu închinarea unui „Dumnezeu căruia i se conferă doar atâta transcendență cât să rezolve satisfăcător problemele creaturii sale”<sup>5</sup>. Această situație este observabilă (mai ales) odată cu prăbușirea visului regimelor totalitare și a secularizării, democrația descoperindu-i omului, pe lângă drepturi și libertăți, neputința de a supraviețui – singur – pluralității incontroleabile, multiplicității stilurilor (sociale, politice, economice, religioase), invaziei de noutăți acaparatoare. Cu toate acestea, „religios sau nu, omul modernității târzii s-a obișnuit să-și construiască singur imaginea lumii, a destinului propriu, eventual a transcendenței. Supunerea față de o doctrină sau o tradiție, supunerea în genere a devenit cel puțin o atitudine neobișnuită, dacă nu chiar suspectă. Atitudinea critică, liberul examen, alegerea, inventivitatea: iată virtuțile în care se recunoaște sau la care vibrează omul comun al zilelor noastre.”<sup>6</sup>

Reafirmarea opoziției dintre omul modern și omul primitiv plasează istoria omenirii într-un punct mort, al constatării alienării și schimbărilor comportamentelor religioase, al impasului religios care stă la baza impasului umanității. Despiritualizarea, decadența, epigonismul, sunt cuvinte care circumscriu fenomenul universal al derutei religioase, combaterea lui însemnând renunțarea la atotputernicia eu-lui, materialității și traiului sub tirania temporalității istorice. „Omul religios își asumă o umanitate al cărei model este transuman, transcendent”<sup>7</sup>, de aceea, pentru a depăși nivelul teoretic al chestiunii, și omul modern e nevoit *să-și asume* (să se identifice în cele mai intime aspecte de ordin existențial cu) un parcurs *transumanizat* al existenței. R. Guénon propune o modalitate extremă a redresării spirituale, prin „abandonarea în bloc a mentalității moderne”<sup>8</sup>.

Dialogul dintre uman și divin e nevoie să fie centrat într-o credință, altfel existând riscul ca orientarea după *statutul ontologic unic* să se piardă, „apărând și dispărând în funcție de nevoile zilnice”<sup>9</sup> și, am adăuga noi, în funcție de raportul dintre prețul cerut pentru *dialog* și câștigul promis. Fără a fi eterodocși, dar cu privirea ațintită în zarea ecumenismului, putem afirma că reînnoirea (mântuirea, sfîntenia, învierea) *câștigată* prin renunțarea la sine (rugăciune, asceză, purificare) în liantul credinței creștine, reprezintă cel mai radical parcurs transumanizat al existenței. Și cel mai problematic sau greu de înfăptuit pentru omul modern, omul-rezultat al sutelor de ani de experimente de putere, de filosofii sau teorii care i-au modificat structura internă, bulversând-o, strivind-o, hărțuind-o. Soluția existențială pare a fi pe măsura gravității faptelor; dacă lipsa religiozității sau a voinței morale l-au adus pe om aici, atunci soluția trebuie să fie de ordin religios și moral. Discretă, dar fermă. Personală, dar universală. Nouă, dar în spiritul tradiției. Liberă, dar eliberatoare. Jean-Yves Lacoste enunța magistral: „nu mă interesează creștinismul, ci Christos”<sup>10</sup>.

Nu în cele din urmă, comportamentul religios face referire la ceea ce este *cel mai tainic* din taina însăși, și anume – Duhul Sfânt.<sup>11</sup> Cuvintele Sf. Pavel „Litera ucide, iar duhul face viu” anunță amenințarea cuvântului istoric de a abuza, de a se transforma într-un instrument ideologic „de putere și de posesiune”<sup>12</sup>, pe când „cuvântul purtat de duh, cuvântul itinerant, cere o neîncetată expropriere de sine; Nu posed niciodată un asemenea cuvânt, el trece prin mine, el este cel care mă poartă”.<sup>13</sup> Această viziune comportamentală revendică o dezapropriere de personalitate (impersonalizare), absența oricărui indiciu individualizant garantând prezența revelației: „există un paradox care face ca

întâmplat ieri și ceea ce se întâmplă azi. Imun la schimbare, el reprezintă norma: totul trebuie să se întâmple la fel ca în prezentul etern.” Octavio Paz, *Copiii mlaștinii. Poezia modernă de la romantism la avangardă*, Ediție nouă, revăzută și completată, Traducere și prefață de Rodica Grigore, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, p. 35.

<sup>4</sup> Anca Manolescu, *op.cit.*, p. 25.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>7</sup> Mircea Eliade, *op.cit.*, p. 77.

<sup>8</sup> Anca Manolescu, *op.cit.*, p. 13.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>10</sup> Jean-Yves Lacoste, în *Dilema veche*, nr. 267, martie 2009: „Religia creștină nu e făcută cu adevărat pentru modernitate”

<sup>11</sup> Cf. A. Scrima, *Experiența ...*, ed. cit., p. 165, necunoscutul, în Dumnezeu, nu este Tatăl (Creatorul), nici Fiul (Iisus, reprezentabil istoric), ci Duhul.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 174.

omul să fie cu atât mai plin cu cât se golește mai mult”<sup>14</sup>. Renunțarea la sine poate fi ghidată sau se poate realiza în mijlocul unei colectivități, alteritatea fiind o oglindă a propriei identități, experiența trecerii de la exterioritate la interioritate însemnând și o *trecere prin ceilalți*, simultan un *afară* și un *înăuntru*.

Tot mai mulți cercetători ai fenomenului de *despiritualizare* a omului modern au sesizat intimitatea periculoasă a doi termeni care, de-a lungul secolelor, s-au influențat reciproc. Astfel, criza de identitate a modernității este strâns legată de criza de credință, orice gest recuperator al umanității părănd a fi sortit eșecului, aproximativ și parțial. De aceea, valuri protestante precum New Age-ul, sau mișcările penticostale, sau fundamentalismele religioase originare din spațiul islamic, sunt, toate, iluzorii, deoarece se adresează vieții moderne pe care încearcă să o înglobeze, pornind „mai degrabă dintr-o adaptare a credinței la condițiile moderne ale vieții sociale și personale, în loc să ne readucă la o structurare religioasă a așezării umane.”<sup>15</sup> Mai mult, odată cu sedentarizarea istoriei prin moartea instituțiilor reprezentative, și arta – care, asemenea religiei, promova un discurs al creației, al libertății metafizice, al cunoașterii superioare, a *început să tacă* tot mai strident, subliniind hăul tot mai adânc iscat între lume și divinitate. Ce anume revivifica sentimentele oamenilor? Credințele, în dauna credinței, manifestate în toate segmentele societale: politică, artă, știință, cultură. Astfel, minoratul a fost ridicat la grad de normă, individualismul, personalismul recalibrând comunitatea, transformând-o în societate.

Totuși, experimentarea de către modernitate a *preaplinului* de care amintea J. Ortega y Gasset în nuanțarea fenomenului masei revoltate de a nimici prin aglomerație „tot ce este deosebit, excelent, individual”<sup>16</sup>, este semnul unei lipse, al unui sistem fundamentat pe criterii ale cantității, criticii, temporalității, relativității din care este omis aspectul transcendent. Orice poate crea modernitatea, mai puțin transcendentul. Pare că vocabularul trăirilor modernității a exclus din vocabularul fundamental însăși noțiunea clară, asemenea cristalului, de transcendent. Tot mai regional și mai periferic, tot mai șoptit, Dumnezeu se lasă condus spre poarta umanității. Ce se află, oare, dincolo de ea? Este această excludere un câștig, sau o pierdere? Altfel spus, noi cu ce ne alegem din asta? Este decisivă abandonarea lui Dumnezeu de către oameni?

Dacă e adevărat că această criză de identitate este strâns legată de criza de credință, atunci nu e mai puțin adevărat că tradiția are un rol important - de arbitru sau, mai bine spus, de judecător, care participă fără implicare în – sau se prounează autoritar în legătură cu - transformarea spirituală a modernității. Astfel, comportamentul religios va suporta două accepțiuni: în sensul modernității și în sensul tradiției.

În sensul tradiției, comportamentul religios are aspectul unei adânci supunerii în fața *ofertei de sens*, opusă modernei *cereri de sens*. Dacă modernitatea se auto-definește prin tendința de căutare și de contestare a esențialului, tradiția se caracterizează prin starea de receptare, fiind primit ceva ce nicio altă instanță, oricât de generoasă, nu poate oferi. Deci, ceea ce se primește în mod tradițional este de nerefuzat. Dacă lumea modernă caută *sensul*, tradiția are ca obiect Adevărul, comportamentul religios tradițional fiind expresie a conștiinței religioase. Riscul este că, din cauza mutațiilor care s-au produs între diversele ordini ale vieții în societate (infuzia de morală în religie, amestecul statului în Biserică) conștiința religioasă tinde să devină „un produs al spiritului uman, în slujba unor scopuri cu totul pământești.”<sup>17</sup>

Dacă produsul istoriei este omul modern, din punctul de vedere al valorii religioase, produsul Tradiției este viața spirituală, Tradiția fiind, în fapt, transmiterea „deopotrivă fidelă și creatoare”<sup>18</sup> către comunitatea umană a Cuvântului lui Dumnezeu. Așadar, se observă sinonimia între

<sup>14</sup> André Scrima, *Timpul rugului aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, prefață de Andrei Pleșu, volum îngrijit de Anca Manolescu, ed. Humanitas, București, 1996, p. 55.

<sup>15</sup> Marcel Gauchet, *Ieșirea din religie. Parcursul laicității*, Traducere din franceză de Mona Antohi, Ed. Humanitas, București, 2006, p.30.

<sup>16</sup> José Ortega y Gasset, *Revolta maselor*, Traducere de Coman Lupu, Ed. Humanitas, București, 1994, p. 48.

<sup>17</sup> Marcel Gauchet, *op.cit.*, p. 125.

<sup>18</sup> Andre Scrima, *Despre Biserică și Scriptură, Tradiție și Tradiții*, traducere de Bogdan Tătaru Cazaban, în André Scrima, *Duhul Sfânt și unitatea Bisericii. Jurnal de Conciliu*, Cuvânt înainte de Olivier Clement, Prefață de H.R. Patapievici, Volum îngrijit de

ceea ce istoria numește, referindu-se la Tradiție, transmiterea Evangheliei și/sau propovăduirea apostolică. Însă până la a detalia aceste teorii religioase care stau la baza comportamentului religios, considerăm că ar fi ar fi binevenite câteva repere de ordin cultural-artistic asupra dihotomiei modern-tradițional, pentru a încadra corespunzător acest tip de comportament.

Timpul pare a fi axa comună atât a tradiției, cât și a modernității, omul fiind modern sau tradițional în funcție de cum se raportează la însemnătatea acestuia; indiferent dacă vorbim de ordinea religioasă sau artistică a lumii, omul tradițional se va hrăni din „credința într-un ideal de frumusețe neschimbător și transcendent”<sup>19</sup>, în timp ce omul modern va cultiva „o estetică a tranzitoriului și a imanenței, ale cărei principale valori sunt schimbarea și noul.”<sup>20</sup> Pentru a-și susține ipoteza originii medievale a modernității, Matei Călinescu readuce în discuție opoziția antic/modern și-l amintește pe Bernard din Chartres cu a sa imagine memorabilă: adeptii și precursorii modernității sunt piticii cocoțați pe umerii unor uriași<sup>21</sup>, felul în care această imagine (care – evident, ridiculizează modernitatea) a rezistat de-a lungul generațiilor arătând, pe de o parte, întrepătrunderea progresului (unul după/peste altul, piticii văd tot mai departe) cu decadența (vederea tot mai departe este cumulativă, cantitativă, cunoașterea depinzând exclusiv de susținerea uriașilor) în cunoașterea de tip modern și, pe de altă parte, misiunea eroică a tradiției de a susține la nesfârșit cunoașterea. Tabloul este nuanțat de Pascal care, spune același Călinescu, „apără ferm libertatea de cercetare și de critică a modernilor împotriva autorității nejustificate a anticilor”<sup>22</sup>. Odată cu depășirea momentului medieval, Renașterea a reprezentat perioada în care modernitatea a ieșit la lumină, rupându-se de tradiție prin argumente raționale și critice. Mai târziu, romantismul a deplasat centrul de greutate dinspre antichitate spre modernitate prin tema geniului, creștinismul rămânând o coordonată în funcție de care se modela, estetic, *frumosul*. Cu toate acestea, burghezia, alienarea artistului modern, ocultismul, gnosticismul, influențele cabaliștilor și a alchimiștilor, revolta sau polemica în jurul ideii de frumos au fost teme care, treptat, fiind continuate de viziunea despre inventivitate, imaginație și autoritatea *prezentului* a lui Baudelaire (pentru care *frumosul* conține condiția nefericirii), au îndepărtat umanitatea de sensul creștin al Tradiției. Astfel, modernitatea se angajează într-o călătorie *de una singură*, instinctuală, spre cunoaștere, virtuțile ei fiind rațiunea, gândirea, artificialul, moartea lui Dumnezeu fiind anunțată încă din perioada romanticilor, când se crease deja dihotomia celor două tipuri de frumos, unul creștin și altul păgân.<sup>23</sup>

Octavio Paz, preluând argumentul gâlcevei dintre moderni și antici, subliniază atât caracterul constant nou și diferit al modernității, cât și pe cel *mereu același* al vechii tradiții: „Modernitatea își este suficientă sieși; ea întemeiază propria sa tradiție.”<sup>24</sup>, sau „Cearta dintre antici și moderni e reluată în fiecare ciclu, în contextul fiecărei epoci. Sunt tot atâtea perioade moderne, câte epoci istorice există.”<sup>25</sup> Mai mult, zeloasă în a nega și a deconstrui, modernitatea pare incapabilă „să considere vreun principiu ca fundament, unicul ei principiu fiind negarea tuturor principiilor, schimbarea perpetuă”<sup>26</sup>, ceea ce, pentru ontologia creștină privind eternitatea timpului<sup>27</sup>, este ușor de combătut.

Bogdan Tătaru – Cazaban, Texte traduse de Măriuca Alexandrescu, Dan Săvinescu, Larisa și Gabriel Cercel, Bogdan Tătaru-Cazaban, Editura Anastasia, București, 2004, p. 206.

<sup>19</sup>Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Postfață de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1995, p. 15.

<sup>20</sup>*Ibidem*, p. 15.

<sup>21</sup>„Adeseori știm mai mult, nu fiindcă am fi înaintat prin inteligența naturală proprie, ci fiindcă suntem susținuți de puterea minții altora și deținem bogății moștenite de la strămoși. Bernard di Chartres ne compara cu niște pitici neînsemnați cocoțați pe umerii unor uriași. El susținea că noi vedem mai mult și mai departe decât predecesorii noștri, nu fiindcă am avea vederea mai ageră sau am fi mai înalți, ci fiindcă ne înălțăm și ne sprijinim pe statura lor gigantică”. *Ibidem*, p. 26.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>23</sup> Cf. Matei Călinescu, *op.cit.*, p. 62

<sup>24</sup> Octavio Paz, *op.cit.*, p. 28.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>27</sup> „timpul uman nu se mai rotește în jurul soarelui nemișcat al eternității; în schimb, postulează o perfecțiune în cadrul istoriei, nu în afara ei. Specia, nu individul, e subiectul acestei noi perfecțiuni; ea poate fi dobândită nu prin contopirea cu Dumnezeu, ci prin acțiunea terestră, istorică. Perfecțiunea, privită de scolastică drept un atribut al eternității, este inclusă în timp; prin urmare, viața contemplativă văzută ca idealul uman cel mai înalt este respinsă, afirmându-se suprema valoare a acțiunii temporale. Soarta omului

Însă, discuția despre modul în care este perceput timpul în timpurile moderne și/sau tradiționale accentuează poziționarea acestui demers în rândul celor care acutizează fuga timpului înspre un *înainte* întotdeauna prematur, dilatarea timpului și contractarea spațiului părând a fi descoperiri neglijabile, la fel ca analiza mecanismelor prin care timpul, la Proust, are o dimensiune vădit ne-determinată, spiritualizată. Înainte de a fi imaginat în liniaritatea lui directoare și impasibilă, timpul poate fi gândit și în termenii unei stări în care conștiința este suspendată, pentru a se crea (la început static, apoi dinamic) o stare sublimă, pe care V. Ciomoș o numește „uitare a uitării”<sup>28</sup>. Mai mult, trăirea acestui timp – în plina și rotunda lui discontinuitate – devine cheia pentru a înțelege că sensul nu vine din preaplin, din rațiune, din spirit critic, ci din lăsarea în voia indeterminării, a intermediarului dintre prezent și trecut, *lacunele, golul*, „nefiind niște *lapsus-uri* goale de conținut”<sup>29</sup>, ci niște pasaje esențiale pentru producerea unor întâlniri semnificative. Astfel, a vorbi despre tradiție raportându-ne la trecut nu este suficient fără a arăta că Tradiția are un caracter etern, independent de trecut: (...) trecutul constituie doar „restul” ratării Clipei în care Eternitatea însăși trece. În fapt, „trecutul” vine tocmai de la acest din urmă verb - „a trece”. „Trecutul” este un participiu, ceea ce înseamnă că el participă doar la Eternitate, fără să țină, totuși, de aceasta.”<sup>30</sup>

Dependența conceptului de modernitate față de Occident este remarcabilă atunci când civilizația europeană se folosește de expresii precum *civilizații înapoiate* sau *subdezvoltate* pentru a-și impune primatul modern și cuantificabil al progresului, uitând că, dacă din punct de vedere tehnologic sau științific se poate vorbi despre dezvoltare, din punct de vedere cultural – acest lucru este inechitabil – sau, folosind un termen al *dreptății moderne* - discriminatoriu.

Cu toate acestea, a vorbi despre Tradiție făcând apel la aspectele sale pur exterioare, istorice, înregistrate în timpul orizontal, liniar, confiscate de mișcări sau curenți (de la antici până la postmoderni), polemici și separări de sens, conduce, inevitabil, la a vorbi despre tradiții, despre ceea ce acestea, în variantele lor pluriforme, *dețin* în mod diferit. Dacă discursul literar al modernității în ceea ce privește creștinismul este ambiguu (în ciuda spiritului negator, contestatar etc.), discursul critic sau teoretic modern nu pare să fie diferit. S-ar părea că evitarea comunicării sau (pur și simplu) necunoașterea a ceea ce reprezintă – în mod indivizibil Tradiția – reprezintă o altă formă de radicalism al protestului omului contemporan față de trecut. Cine poate să vorbească despre Tradiție în mod legitim, obiectiv, recuperator? Cine a primit-o și, mai apoi, cine a dat-o mai departe.

Acceptând sintagma baudelairiană *critică părtinitoare*, propunem în lucrarea de față un punct de vedere hermeneutic - am spune – singular în hermeneutica ideilor teologice, care este, pe de o parte, suficient de bine ancorat în problematica Tradiției datorită formării confesionale, filosofice, teologale, culturale și, pe de altă parte, îndeajuns de deschis și orientat spre filosofii și credințe provenite din alte culturi ale lumii, pentru a nu fi considerat un personaj local, parțial și hazardat. Este vorba de André Scrima.

În a șasea întâlnire cu studenții săi de la Facultatea de Științe Religioase a Universității Catolice Saint-Joseph din Beirut, în 24 aprilie 1980, A. Scrima le spune acestora că, în ciuda mutațiilor produse de transformările istorice în mentalul uman, omul și conștiința (aparent abandonate de un Dumnezeu tot mai absent) sunt permanent obiectul dorit al acțiunii credinței care nu este statică și riscând, astfel, să dispară, deci, sunt oricând capabile ca, prin con-lucrare cu forța de irumpere a lui Dumnezeu, să primească *darul*.

*Traditio* în latină și *paradosis* în greacă, *Überlieferung* în germană, însăși noțiunea de tradiție îi indică lui Scrima ideea de *dar*, de la *dosis*, *do*, a da. Mai mult decât a fi un simplu act de dăruire („dăruire însăși a lui Dumnezeu”<sup>31</sup>) tradiția implică, prin prefixarea termenului (*para-*, *über-*), o

nu se mai află în contopirea cu Dumnezeu, ci cu istoria. Munca înlocuiește pocăința, progresul, îndurarea; iar politica, religia.” Octavio Paz, *op.cit.*, p. 52.

<sup>28</sup> Virgil Ciomoș, *Proust: inconștientul și inter-zisurile sale*, în *Anuarul Institutului de Istorie „George Barițiu” din Cluj-Napoca*, series Humanistica, XIII, Editura Academiei Române, 2015, p. 139.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>31</sup> André Scrima, *Funcția critică a credinței*, Prefață, traducere din franceză, note și îngrijirea volumului de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București, 2011, p. 111.



învăluire *de lângă, de deasupra* a darului: „Nu primesc credința așa cum aș primi o lecție de filozofie. Sunt pătruns, preluat, purtat de credință. Darul lui Dumnezeu se dăruiește printr-o tradiție.”<sup>32</sup> Pătrunderea credinței în inima omului este sinonimă cu iertarea, de unde reiese că Tradiția nu atestă o „simplă” dăruire, ci că, așa cum observă Scrima, „Dumnezeu nu se mulțumește să dea. El își înmulțește darul, „dă pe deasupra””.<sup>33</sup>

Asociind indivizibil Tradiția de credință, acceptând „distanța critică existentă între religie și ordinea lumii, fie ea ordine politică sau culturală, economică, financiară, militară, instituțională”<sup>34</sup> Scrima opune *autoritatea spirituală* („întemeiată în actul cuvântului divin”) *puterii temporale*, opoziție care stă la baza „religiei normative”. Însă, departe de a constata date istorice cu caracter religios, pentru a le înmagazina într-un dosar nostalgic al eșuării credinței creștine, Scrima refuză caracterul sistematic, obtuz, lipsit de creativitate și de libertate al credinței, și problematizează: „Poate că tocmai Dumnezeu, Duhul lui, este cel care, la un moment dat, face să se ridice înlăuntrul unui sistem stabilit al credinței, înlăuntrul credinței instalate, probleme dificile, astfel încât să ne trezim, să ne dăm seama că în materie de credință lucrurile nu merg de la sine, nu pot accepta rutina. Iar atunci oamenii se tulbură.”<sup>35</sup>

Așadar, dacă modernitatea vede tradiția ca pe un sistem învechit, mort și îngropat, Scrima descoperă caracterul ei esențialmente viu, deoarece „viața nu poate fi menținută, construită, fabricată cu elemente care nu sunt vii”, primirea credinței legând omul de Dumnezeu și făcându-l viu. Tradiția vie „se transmite, asemenea credinței, de la Dumnezeu printr-un act inițial care, în terminologie creștină, e semnat prin „la început”. „La început era Cuvântul”, era Logosul. În același prolog al Evangheliei după Ioan se spune: „Întru ale Sale a venit, și ai Săi nu l-au primit. Și *celor câți l-au primit*, [...] le-a dat.”<sup>36</sup> Continuul flux al tradiției este purtat de Duhul lui Dumnezeu, aspectul fundamental al transiterii fiind că, în tradiție, „omul devine contemporan cu Dumnezeu. Astfel încât putem înțelege ceea ce se spune despre Christos: același este El ieri, astăzi și mâine. Putem de asemenea înțelege spusa lui Christos însuși: cel ce crede în Mine nu va muri. A și venit de la moarte la viață (Ioan). A venit *acum* de la moarte la viață. Iată sensul cel mai lăuntric, cel mai adânc al tradiției.”<sup>37</sup>

Astfel, comportamentul religios este ceea ce se manifestă odată cu crearea unei legături vii cu o realitate transcendentă sau, mai mult, odată cu întâlnirea cu sursa sacralului, în lipsa acestei legături pierzându-se însuși înțelesul sacralului. Rudolf Otto recunoaște imposibilitatea definirii sacralului din cauza lipsei conceptelor care să-l explice, numind ceea ce *rămâne* după scăderea oricărui element rațional al său – *numinos*. Considerând creștinismul o religie superioară față de alte trepte și forme ale religiei (André Scrima o vedea ca fiind radicală, nu superioară altei forme), Rudolf Otto subliniază, însă, neputința ortodoxiei „de a face într-un fel sau altul dreptate elementului irațional al obiectului său și de a-l menține viu în experiența religioasă”<sup>38</sup>. Despre menținerea elementului irațional viu în experiența religioasă este cu putință să se pronunțe...mistica, mistica fiind apogeul ortodoxiei, cea care face trecerea conceptuală de la *sacru* la *sfințenie*, calitate a omului care-L face simțit pe Dumnezeu prin intermediul lui.<sup>39</sup> În acești termeni, comportamentul religios devine un comportament mistic.

De origine greacă, cuvântul *mister* apare în Noul Testament de 28 ori, din acestea – de 21 ori la Sf. Ap. Pavel, și semnifică taină a lui Dumnezeu, înțeles ascuns sau lucru a cărui acțiune e ascunsă; dacă termenul e pus în legătură cu Sfintele Taine (botez, mirungere, euharistie ș. a), cuvântul *mistic* nu figurează nici în Noul Testament, și nici la Părinții apostolici, intrând în terminologia creștină începând cu sec. al III-lea. *Mistic* sugerează un tip de învățătură *care nu e la îndemâna oricui*, care

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>38</sup> Rudolf Otto, *Sacru. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, trad. din limba germană de Ioan Milea, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2015, p. 9.

<sup>39</sup> Cf. Andre Scrima, *Funcția critică a credinței...*, ed. cit., p. 133.



presupune „o înaltă speculație intelectuală luminată mai mult sau mai puțin de har”<sup>40</sup>. Grigore de Nazianz cartografiază felul în care, prin participare la natura dumnezeiască, omul *e atras* spre unirea teandrică, care este, în fond, preocuparea centrală a misticii: „Pentru că Dumnezeu este inaccesibil, El provoacă admirația; prin admirație, El naște dorința; prin dorință, El justifică; prin justificare El ne face asemenea Lui; atunci El intră în raporturi intime cu cei care au devenit asemenea Lui, Dumnezeu făcând una cu dumnezeii și lăsându-se cunoscut de ei.”<sup>41</sup> Astfel, comportamentul mistic se traduce prin participarea la lumina divină, și constă (cf. Dionisie Areopagitul) în lucrări de „purificare și de iluminare sub acțiunea harică, pentru a pregăti ființa omenească să primească cununa deiformă a sfințeniei”<sup>42</sup>.

Despre „unirea deplină cu Domnul” vorbește și părintele Ioan cel Străin într-o scrisoare adresată prietenilor săi de la Antim în toamna anului 1946, o scrisoare-testament pe care A. Scrima o vede ca pe o metodă de unire teandrică, părintele Ioan fiind „simultan *martor* al slavei, *slujitor* al prietenilor săi în vederea unirii și *agentul* unirii”<sup>43</sup>. Figura lui Ioan cel Străin este cea care lasă urme adânci în traseul spiritual al membrilor grupării de la Antim, teme precum maestrul spiritual/paternitatea spirituală, rugăciunea inimii, „transmiterea nemijlocită, de la părinte la ucenic, a științei și practicii rugăciunii minții”<sup>44</sup> fiind esențiale pentru înțelegerea corectă a *irumperii* tradiției în planul istoriei; tradiția e, așadar, un act de transmitere a unei moșteniri (a Duhului însuși), realizat prin binecuvântarea părintelui duhovnicesc către ucenici.

## BIBLIOGRAPHY

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, Postfață de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1995

Ciomoș, Virgil, *Proust: inconștientul și inter-zisurile sale*, în *Anuarul Institutului de Istorie „George Barițiu” din Cluj-Napoca*, series Humanistica, XIII, Editura Academiei Române, 2015

Crainic, Nichifor, *Sfințenia – împlinirea umană (curs de teologie mistică 1935 – 1936)*, ediție îngrijită de Ierod. Teodosie Paraschiv, Ed. Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Iași, 1993

*Dilema veche*, nr. 267, martie 2009

Eliade, Mircea, *Sacru și profanul*, Traducere din franceză de Brândușa Prelipceanu, Ediția a III-a, Ed. Humanitas, București, 2013

Gauchet, Marcel, *Ieșirea din religie. Parcursul laicității*, Traducere din franceză de Mona Antohi, Ed. Humanitas, București, 2006

Manolescu, Anca, *Europa și întâlnirea religiilor. Despre pluralismul religios contemporan*, Editura Polirom, București, 2005

Ortega y Gasset, José, *Revolta maselor*, Traducere de Coman Lupu, Ed. Humanitas, București, 1994

Otto, Rudolf, *Sacru. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, trad. din limba germană de Ioan Milea, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2015

<sup>40</sup>Nichifor Crainic, *Sfințenia – împlinirea umană (curs de teologie mistică 1935 – 1936)*, ediție îngrijită de Ierod. Teodosie Paraschiv, Ed. Mitropoliei Moldovei și Bucovinei, Iași, 1993, p. 10.

<sup>41</sup>*Ibidem*, p. 15.

<sup>42</sup>*Ibidem*, p. 26.

<sup>43</sup>André Scrima, *Timpul rugului aprins...*, ed. cit., p. 34.

<sup>44</sup>*Ibidem*, p.62.

Paz, Octavio, *Copiii mlaștinii. Poezia modernă de la romantism la avangardă*, Ediție nouă, revăzută și completată, Traducere și prefață de Rodica Grigore, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017

Scrima, André, *Duhul Sfânt și unitatea Bisericii. Jurnal de Conciliu*, Cuvânt înainte de Olivier Clement, Prefață de H.R. Patapievici, Volum îngrijit de Bogdan Tătaru – Cazaban, Texte traduse de Măriuca Alexandrescu, Dan Săvinescu, Larisa și Gabriel Cercel, Bogdan Tătaru-Cazaban, Editura Anastasia, București, 2004

Scrima, André, *Funcția critică a credinței*, Prefață, traducere din franceză, note și îngrijirea volumului de Anca Manolescu, Editura Humanitas, București, 2011

Scrima, André, *Timpul rugului aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană*, prefață de Andrei Pleșu, volum îngrijit de Anca Manolescu, ed. Humanitas, București, 1996

## ETNOGRAPHY AND FOLKLOR IN THE WORKS OF DIMITRIE CANTEMIR

Rareș Sorin Șopterean

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

*Abstract: Dimitrie Cantemir is popular in Romanian culture due to the fact that he kept alive the national traditions by passing them into the documents of the time. He emphasized the Romanian culture from ethnological, folkloric perspective, with all its parts: heroes, mythology, symbols, rituals, rites, etc.*

*He is a pioneer in the field of preserving Romanian traditions and folklore, because until now he has not written about it. Cantemir's works on Romanian folklore are real sources of national culture. Historiographical arguments from folklore are more varied than ethnographic ones, without being much more numerous. It is a series of oral expressions related to the customs: the wedding city, the mourning, the carol, the proverbs (Romanian and Turkish) and the sayings, the parables, the metaphorical expressions in popular style. Writing folk culture as well as its pragmatic interpretation led, over time, to the emergence of a discipline, folklore.*

*Critic Al. Bistrițeanu makes the following appreciation: " With Dimitrie Cantemir, the notion of folk creation begins to gain an outline in our culture: the collective production of the masses is a distinct domain, distinct from that of the scholarly thinking (...). The folklore material serves the psychology of folk masses. "*

*Keywords: folklor, customs, traditions, ethnography, ritual*

Dimitrie Cantemir este popular în cultura română datorită faptului că a menținut vii tradițiile naționale, prin trecerea lor în documentele vremii. El a pus în valoare cultura română din perspectivă etnologică, folclorică, cu toate părțile ei componente: eroi, mitologie, simboluri, ritualuri, rituri de trecere etc.

El este un deschizător de drumuri în domeniul păstrării tradițiilor și folclorului românesc, deoarece până la el nu s-a mai scris despre acesta. Lucrările lui Cantemir privitoare la folclorul românesc constituie adevărate izvoare ale culturii naționale. Argumentele istoriografice provenite din folclor sunt mai variate ca cele etnografice, fără a fi cu mult mai numeroase. E vorba despre o serie de exprimări orale legate de datini: orația de nuntă, bocetul, colindul, de proverbe (românești și turcești) și zicători, parabole, exprimări metaforice în stil popular<sup>1</sup>. Redarea în scris a culturii populare, precum și interpretarea pragmatică a acesteia a dus, în decursul timpului, la apariția unei discipline, folcloristica.

În *Descrierea Moldovei* se află probabil prima sumară culegere de folclor din istoria folcloristicii<sup>2</sup>. Cunoscuta orație care începe cu fraza „Înaintașii noștri, moșii și strămoșii, umblând la vânătoare prin păduri, au găsit ținutul pe care-l locuim astăzi și-n care trăim acum (...); preamăritul stăpân cutare, umblând după vânat pe câmpii, în păduri și-n munți, a dat peste o ciută sau căprioară (...)” este pentru Dimitrie Cantemir proba păstrării de către tradiție a celui de-al doilea descălecat al Moldovei (în special) și al principatelor dunărene (în general)<sup>3</sup>. Fragmentul de bocet reprodus este ales cu grijă, urmând să indice profunzimea gândirii unui popor vechi, ale cărui începuturi nu fuseseră deloc lipsite de cultură, dar care, prin îndelunga sa cercetare de către barbari fusese silit să țină în mână mai mult sabia și mai puțin cartea:

„Al lumii cânt cu jale cumplită viață,

<sup>1</sup> Ecaterina Țarălungă, *Dimitrie Cantemir. Contribuții documentare la un portret*, Editura Minerva, București, 1989, p. 172.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

Cum se sfarmă și se rupe ca un fir de ață.<sup>4</sup>”

Plângerea nu se referă la ființa celui dispărut, ci la soarta precară a umanității înseși, la raportul dintre viață și moarte.

Colinda pomenită în *Historia-Moldo-Vlachica* e aleasă și ea cu grijă. Este vorba de o colindă muntenească, autorul a ales-o pe aceea care putea servi în cel mai înalt grad afirmării continuității poporului român în Dacia: cea despre Aurelian, adică *Lerui Ler* în exprimare populară<sup>5</sup>. Identificarea îi aparține lui Cantemir și a făcut tradiție în folcloristica românească, deși sursa inițială s-a pierdut de mult<sup>6</sup>.

Multe sunt proverbele, zicătorile și fazeologismele folclorice românești, incluse de Cantemir în scrierile sale; preponderent, cu devieri de la structura și textul zicerii populare, în mai puține cazuri, forme neschimbate, așa cum circulau în graiul viu al poporului. Și unele, și altele nuanțând mesajul operei, sunt pilde ce ilustrează dănuirea pe parcurs de cel puțin trei secole a frumoaselor vorbe din moși-strămoși<sup>7</sup>.

Din *Istoria ieroglifică*, desprindem expresii pe care le putem auzi și astăzi: „cu o falcă-n ceriu și alta în pământ”, „de-a fir-a-păr”, „De oi grăi-oi muri, de oi tăcea-oi plesni”, „Unii seamănă și alții seceră”, „Rar minciinos nelăudăros”, „Lăcomia își vinde neamul și moșia”<sup>8</sup>. De origine folclorică, deși mai puțin caracteristice mediului oral contemporan, prezente în aceeași operă, sunt expresiile: „Scânteia amnariului, până a nu să stinge, iască aprinde”, „Pre cela ce-l mușcă șarpele, și de șopârlă se ferește”, „Cine nu va să frământa, toată dzua cerne”<sup>9</sup>.

În *Hronicul vechimei* (...) sunt incluse neschimbat parimii autentice: „Gura care singură presine să laudă, pute”, „Plata păcatului – ca despletitura ciorapului”, „Câtu-i negrul supt unghie”, „Le-au eșit pe nas”, „Minciună cu coarne”; și cu formă schimbată: „Ce ție a-ți fi nu voiești, altuia să nu faci”, „Grâul din neghină să aliagă”, „I s-au făcut și lui ce i-au plăcut altuia să facă”<sup>10</sup>.

În *Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea*, prima lucrare Cantemireană (scrisă în limba greacă), este folosit un proverb românesc puțin cunoscut în zilele noastre însă echivalent parimiilor: „Vinde pe murgul în târg și el e în crâng”<sup>11</sup>, „Vinde pielea lupului, și lupo în pădure”<sup>12</sup>.

Cantemir folosește implicit folclorul în lucrările de istorie. E vorba de mai mult decât de vorbirea populară, cu savoarea ei indicibilă, care ne indică forța vizionară a unui mare prozator apărut pe solul fecund al unei limbi vii și puternice; e vorba despre cunoașterea în profunzime a unor specii ale literaturii populare. Țâșnesc astfel, la momentul oportun, personaje de basm, blesteme înglobate în ample construcții savante<sup>13</sup>.

În *Istoria Imperiului Otoman*, Cantemir face „aprecieri” cu valoare de adevărat blestem, la adresa lui Mahomed, care a impus un caracter războinic religiei, și a Imperiului Otoman, care o răspândește. Astfel, despre Mahomed aflăm că este „puiul de năpârcă, părintele minciunii, fiul întunecimilor, diavolul întrupat, lațul lui Satan, gură a iadului, ocară lumii, fala musulmanilor”<sup>14</sup>. Sinecdoca „turcul” pentru armata otomană este primul termen al unei comparații, al doilea fiind „zmăul cu șapte capete” dispus să înghită răsăritul și apusul creștin „cu larg și nesăturat gîrtan”<sup>15</sup>.

Actul de cultură pentru Cantemir n-a însemnat nici pe departe universul livresc cuprins în lumea cărților și destinat percepției elitelor intelectuale. Voia să vorbească unor mentalități și deprinderi astfel încât, dincolo de politica unui moment sau altuia, să determine acea mișcare din adâncuri capabilă să echilibreze lumea, făcând-o mai armonioasă și mai bună. Alături de cultura

<sup>4</sup> Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Ion Creangă, București, 1978, p. 194.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Dinastia Cantemireștilor*, acad. Andrei Eșanu, Academia de Științe a Moldovei, Editura Știința, 2008, p. 366.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 367.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 368.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Ecaterina Țarălungă, *op. cit.*, p. 173.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

elitelor la interesat deci cultura populară, acel limbaj comun al său cu populația majoritară, care era limbajul comun al tuturor oamenilor simpli, calea lor de acces spre cultură și viața spiritului<sup>16</sup>. Dimitrie Cantemir, a lăsat rânduri pline de mândrie și admirație, în primul rând, pentru scumpa și frumoasa țară, din care a fost nevoit să plece. Tânărul Dimitrie, aflându-se în Turcia, la Constantinopol, *a studiat* obiceiurile și datinile țării, ale patriei sale<sup>17</sup>; concomitent cercetă îndeaproape cultura popoarelor musulmane.

Cantemir se referă la civilizația și cultura popoarelor în bază de mituri, credințe, practici magice, descântece, vrăji, blesteme; în bază de datini, obiceiuri, artă populară, folclor coregrafic, muzical și literar; creația folclorică literară vizând în preocupările sale povestirea populară, legenda, basmul, strigătura, cântecul, bocetul, ghicitoarea, frământarea de limbă<sup>18</sup>.

Referințe la materiale de caracter etnologic întâlnim în aproape toate lucrările prolificului cărturar<sup>19</sup>. Unele creații folclorice însă, apar în haina lor populară, așa cum circulau din om în om.

La parcurgerea lucrării *Descrierea Moldovei* putem sesiza că datinile, obiceiurile și credințele românilor de la începutul mileniului al III-lea sunt în fond aceleași care au fost și trei sute de ani în urmă, aproximativ aceleași la nuntă și înmormântare, la petrecerile ritualice de vară și de iarnă; aceleași datini, obiceiuri și credințe – eresuri dăinuind peste secole cu fireștile amprente ale timpului<sup>20</sup>.

O atenție specială o acordă călușului, joc bărbătesc spectaculos și magic, care se manifestă odată pe an, „între înălțarea la cer a lui Hristos și sărbătoarea Rusaliilor”. Spectacolul reprezintă un dans „plin de eres”, care trebuie alcătuit dintr-un număr fără soț de dansatori - șapte, nouă, unsprezece<sup>21</sup>. Aceștia se cheamă „Călușeri”. Sunt îmbrăcați în veșminte femeiești, capul și-l încing cu o cunună împletită din frunze și flori, glasul și-l prefac ca de femeie și, ca să nu poată fi recunoscuți, își acoperă fața cu o pânză albă. Căpetenia cetei se numește „Stareța”; al doilea „Primicer” sau „Muta”<sup>22</sup>. Vreme de zece zile, ei se străduie și trudesce neîncetat, străbat toate târgurile și satele jucând și alergând. În acest timp ei nu dorm niciodată decât sub acoperământul unei biserici, și cred că, de-ar fi să se culce în altă parte, ar fi năpădiți de Iele, pe care le numesc „Frumoasele”<sup>23</sup>. Dacă o ceată de „Călușeri” dă, pe drum, peste o alta, au, amândouă, a se lupta: cei înfrânți le fac cale biruitorilor. Cine a fost, o dată, primit într-o atare ceată, trebuie, vreme de nouă ani, să umble cu ea, în fiecare an: de se va lăsa să facă așa, se spune că va fi bântuit de duhul rău și muncit de „Frumoase”<sup>24</sup>. Ei sunt socotiți și vindecători printr-un ritual ce se respectă riguros. Tămăduirea se face astfel: După ce bolnavul s-a așternut la pământ, ei își încep jocul, și, la un anume loc al descântecului, îl calcă, pe rând, pe cel ce zace, din cap și până la călcăie, iar la urmă, îi șoptesc anumite vorbe, cu grijă tilcuite, la ureche, și poruncesc să-i iasă boala. Odată ce vor fi repetat asta de trei ori, vreme de trei zile, cel mai adesea, reușita împlinește nădejdea, iar bolile cele mai grele care-și bătuseră joc de meșteșugul celor mai iscusiți medici, vor fi astfel alungate fără mare trudă. Atât de multe poate credința, chiar și în eres<sup>25</sup>. Astfel, șapte, nouă sau unsprezece bărbați tineri, mascați femeiește: fețele, îmbrăcăminte, numele și vorbirea, având însă acțiuni deloc feminine, cu săbii gata pentru apărare; o astfel de ceată, odată constituită, execută anual jocuri culturale misterioase, cu figuri de mare virtuozitate, timp de nouă ani la rând, în decurs de câte zece zile premergătoare sărbătorii Rusaliilor, mai având și posibilitatea lecuirii, poate mai mult sugestiv, a unor maladii<sup>26</sup>.

Dimitrie Cantemir face o scurtă descriere a jocului *caprei*, personaj integrat în alaiul de Anul Nou: „În ziua de Crăciun se pune cuiva o căpățână de cerb cu coarne mari, de care se leagă o mască

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>17</sup> *Dinastia Cantemireștilor*, op. cit., p. 361.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 362.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.



făcută din fâșii de pânză colorată și atât de lungi încât acoperă și picioarele celui care o poartă. Peste acesta se așază altul care se face un bătrân ghebos, și așa străbat toate ulițele și casele, jucând și cântând, cu o mulțime de lume după ei”<sup>27</sup>.

Jocurile sunt la moldoveni cu totul altfel decât la celelalte neamuri. Ei nu joacă doi sau patru inși laolaltă, ca la franțuzi și leși, ci mai mulți roată sau într-un șir lung<sup>28</sup>. Când se prind unul pe altul de mână și joacă roată, mergând de la dreapta spre stânga cu aceiași pași potriviți, atunci zic că joacă *hora*; când stau însă într-un șir lung și se țin de mâini în așa fel că fruntea și coada șirului rămân slobode și merg împrejur făcând felurite întorsături, atunci acesta se numește, cu un cuvânt luat de la leși, „danț”<sup>29</sup>.

La nunți, înainte de cununie au obicei să joace în ogrăzi și pe ulițe, în două șiruri, unul de bărbați, iar celălalt de femei. La amândouă se alege o căpetenie, un om bătrân și cinstit de toți, care poartă în mână un toiag poleit cu aur sau pestriț, legat la capăt cu o năframă cusută frumos. Moldovenii își însoară copiii la vârsta la care trebuie să se facă după legile bisericești, cununia. Dacă unui flăcău îi place o fată, atunci el trimite la părinții ei oameni pe care ei îi numesc, cu o rostire latinească stricată, pețitori, adică *petitores*<sup>30</sup>. Aceștia iscodesc mai întâi pe departe gândurile bătrânilor, ca să nu pătească rușinea să nu vrea părinții fetei. Cel mai de frunte dintre pețitori, numit *staroste*, începe să rostească vorbe, care aproape pretutindeni sunt la fel: „*Moșii și strămoșii părinților noștri, umblând la vânat prin codri au dat peste țara în care locuim noi acum și în țara asta trăim, ne hrănim și ne întărim cu laptele și mierea ei. Îmboldit de pilda lor, măritul boier cutare, în vreme ce umbla după vânat pe câmpii, prin codri și prin munți, a dat de o ciută, care sfioasă și cuminte nu i-a îngăduit să-i vadă fața, ci a luat-o la fugă și s-a ascuns. Am pornit pe urmele lăsate de copitele ei, care ne-au adus până în casa aceasta; de aceea voi trebuie sau să ne dați sau să ne arătați încotro a fugit vânatul pe care l-am gonit cu osteneală și sudoare din pustietăți*”<sup>31</sup>. Acela ce rostește vorbele acestea mai adaugă încă vreo câteva alte vorbe cu tâlc și înflorite pe care le poate ticlui. Părinții răspund la început că în casa lor n-ar fi venit acest fel de vânat; oamenii s-au încurcat în urmele pe care au venit, ciuta ar putea fi ascunsă pe la vecini. Iar dacă pețitorii stăruie să li se arate vânatul, atunci se aduce o fată bătrână, urâtă și îmbrăcată în zdrențe și îi întreabă dacă aceasta e ciuta pe care o urmăresc. Pețitorii răspund: „nu!” și adaugă că „vânatul lor are plete bălaie, ochi de șoim, dinți ca șiragul de mărgelă, buze mai roșii decât cireșele, trup ca de leoaică, gât ca de lebădă, degete mai netede decât ceara și fața mai strălucitoare decât soarele și luna”<sup>32</sup>. Dacă părinții tăgăduiesc din nou că un astfel de vânat s-ar fi arătat vreodată la ei, pețitorii le dau răspuns că ei au cei mai buni câini de vânătoare, care nu i-au înșelat niciodată și care le-au dat semnele cele mai adevărate că ciuta pe care o caută ei se află tănuită aici<sup>33</sup>.

La urmă, când pețitorii se laudă cu sila și cu armele atunci părinții scot fata la iveală, împodobită după puterile lor. Când o văd, pețitorii spun îndată că ea este ciuta căutată. Este chemat un preot și logodnicii își schimbă inelele și se hotărăște ziua nunții<sup>34</sup>. Când mirii sunt copii de boieri, atunci nu se poate face nici logodna și nici binecuvântarea preotului fără încuviințarea Domnului și mărturia arhiereului. Prin aceasta se caută să nu se facă vreo nuntă neîngăduită de legile creștinești și preoțești. De remarcat este faptul că statutul social al mirilor evidențiază oficierea cununii religioase. Cununia se face pe seară după slujba de Vecernie. În mijlocul bisericii se așează un covor, mirele va sta în dreapta, iar mireasa în stânga. La cei mai înstăriți, sub covor se vor așeza galbeni, iar la cei săraci se pun taleri<sup>35</sup>, simbolizând renunțarea la orice urmă de materialism și dorința unei căsătorii spirituale, călcând în picioare simbolul bogăției. Dacă fata nu a fost virgină, mirele cheamă toate rudele sale arătându-le cămașa nepătată. Aceștia îi înhamă pe părinții fetei la căruțele cele mai rele,

<sup>27</sup> Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, capitolul al VII-lea, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 281.

<sup>28</sup> Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, op. cit., p. 183.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 189.

urmând a sui în căruță pe fată, și prin băta, părinții să tragă căruța până la casa lor. Despre acest obicei, Dimitrie Cantemir relatează următoarele: „Iară dacă fiica lor și-a fost stricat fecioria mai dinainte, atuncea a doua zi după mâncare, chiamă mirele la sine pe toate rudeniile sale și le arată că nu ș-a găsit mireasa fecioară, deci ei caută căruțele cele mai rele și cu curele rupte înhamă pe părinți în loc de cai, după ce vin și pe fiica lor o pun în căruță, iară pe dâșii îi silesc cu băta ca să o tragă singuri până la casa lor; și așa o ia înapoi ca pe o curvă și nimeni nu poate să le facă sminteală la drum. Iară îndrăsnind cineva să-i sloboază pe dâșii, atuncia unul ca acela osebit de alte băta se mai pedepsește și de către judecătorul locului ca un călcător de legile și de obiceiurile țării”<sup>36</sup>.

Prin frumoasa descriere a datinilor de căsătorie, înțelegem cât de stabil a rămas ceremonialul în legătură cu acest moment în existența colectivității românești.

Descrierea obiceiurilor de înmormântări găsite la Cantemir au rămas aceleași și astăzi la țară. Îndată ce moare cineva, îl îmbracă cu hainele cele mai noi; se așează apoi trupul pe năsalie în mijlocul pridvorului<sup>37</sup>. Mortul nu se îngroapă chiar în ziua cea dintâi, ci se așteaptă până a treia zi. Vecinii se adună când aud clopotele și își arată întristarea către rudele de sânge care stau în jurul mortului. În ziua sorocită pentru îngropăciune, toți vecinii se adună și-l petrec pe mort, după ce se termină slujba în biserică, în vreme ce preoții merg înaintea lui, iar rudele la urmă. După ce se împlinesc datinile bisericești, trupul mortului este îngropat în curtea bisericii<sup>38</sup>.

Când se ducea la mormânt un ostaș, era obiceiul să se vadă și calul după sicriu, acoperit cu o pânză neagră. Înaintea mortului este purtată o sulită de care atârna o sabie fără teacă și cu mânerul în jos. După îngropare se cânta la mormânt, un bocet<sup>39</sup>. Dacă moare un țăran, feciorii lui trebuie să umble cu capul gol șase luni, chiar dacă este în toiul iernii, și să-și lase să crească părul și barba. Dacă a murit fratele unei fete de țăran, după obicei ea își taie o șuviță de păr și o atârna pe crucea ce se pune la groapa lui și poartă grijă un an întreg ca nu cumva să se piardă sau să cadă. De obicei se adună cu toții în fiecare duminică la groapă vreme de un an și-și plâng morții. Cei bogați năimesc bocitoare, care știu felurite cântece de jale, în care arată ticăloșia și deșertăciunea vieții<sup>40</sup>.

În afara acestor momente esențiale, Cantemir se mai ocupă de descrierea unor „superstiții” cum le numește el, în realitate credințe populare cu substrat vechi<sup>41</sup>.

Sânzienele erau reprezentări fitomorfe (Florile de Sânziene) și divinități antropomorfe. Ele împart rod holdelor și apără semănăturile de grindină: „...când încep să se coacă semănăturile, toate fetele țăranilor din satele învecinate se adună și o aleg pe cea mai frumoasă dintre ele, căreia îi dau numele de Drăgaica. O petrec pe ogoare cu mare alai, o găsesc cu o cunună împletită din spice și cu multe basmale colorate și îi pun în mâini cheile de la jitnițe. Drăgaica aceasta împodobită în acest chip se întoarce de la câmp spre casă cu mâinile întinse și cu basmalele fluturând în vânt, de parcă ar zbura, și cutreieră toate satele din care s-a adunat lume s-o petreacă cântând și jucând laolaltă cu toate tovarășele ei de joc, care o numesc foarte des sora și mai-marea lor în cântecele alcătuite cu destulă iscusință. Fetele din Moldova doresc din toată inima să aibă parte de această cinstire sătească, deși în cântecele lor spun mereu, după datină, că fata care a întruchipat Drăgaica nu se poate mărita decât după trei ani”<sup>42</sup>. Dacă oamenii nu sărbătoresc cum se cuvine sărbătoarea Sânzienelor, ele devin Iele.

Când este secetă, oamenii de la țară „cheamă” ploaia cântând *Paparuda*: „În vremea verii, când semănăturile sunt primejduite de secetă, oamenii de la țară îmbracă o copilă mai mică de zece ani cu o cămașă făcută din frunze de copaci și buruieni. Toate celelalte copile și copiii de aceeași vârstă o urmează și se duc jucând și cântând prin împrejurimi; iar oriunde sosesc, babele au obicei de le toarnă apă rece în cap. Cântecele pe care-l cântă este alcătuit cam așa: *Paparudo! sui-te la cer, deschide-i porțile, trimite de acolo ploaia aici, ca să crească bine secara, grâul, meiul și altele*”<sup>43</sup>.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 190-191.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>41</sup> Ecaterina Țarălungă, *op. cit.*, p. 170.

<sup>42</sup> Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 198.

*Joimărițele* sunt „femeile despre care zic că umblă în joia verde, dis-de-dimineață, și dacă dau de o femeie dormind, fiindcă în Moldova se face de obicei în toate casele focul la vremea aceea, o pedepsesc să fie de atunci în colo trândavă la tot lucrul de peste an”<sup>44</sup>.

*Striga* „...la moldoveni are același înțeles ca și la romani, adică zic că e o vrăjitoare bătrână, care omoară copiii nou născuți, pe neștiute, cu meșteșug drăcesc”<sup>45</sup>. Acest eres este răspândit cel mai mult la ardeleni. Ei zic că: „atunci când umblă Striga, găsesc copiii înăbușiți în leagăne, fără să fi fost mai înainte bolnavi. Dacă au propus pe vreo femeie bătrână, atunci o leagă de mâini și de picioare și o aruncă într-un râu. Dacă de duce la fund, atunci zic că e nevinovată; iar dacă plutește deasupra apei, atunci zic că e destul de vinovată și o ard de vie, fără să mai facă cercetări, în vreme ce bătrâna strigă în zadar că e nevinovată, până își da duhul”<sup>46</sup>.

Cantemir face referire la norodul din Moldova care „este foarte plecat spre eres și încă nu s-a curățat desăvârșit de necurăția cea veche, încât se mai închină și acuma în poezii și cântece, la nunți, îngropăciuni și alte întâmplări știute, la câțiva zei nerecunoscuți și care se vede că se trag din idolii cei vechi ai dacilor”<sup>47</sup>. Așa sunt *Drăgaica*, *Sânzienie*, *Joimărițele*, *Paparuda*, *Striga* și multe asemenea.

Dimitrie Cantemir lua aminte și asculta atent opiniile oamenilor de rând privitor la practicile și tradițiile poporului, la diverse fenomene greu de explicat. În *Descrierea Moldovei*, Cantemir povestește ce a văzut el însuși: „Cămărașul cel mare al răposatului meu tată avea un cal de mare preț, care fusese mușcat pe câmp de un șarpe și i se umflase într-atât trupul, că nimeni nu mai trăgea nădejde să scape. Cămărașul a chemat o vrăjitoare bătrână, (...aceea) a poruncit stăpânului calului să caute un izvor și să aducă din apa aceea, neîncepută, cât o putea mai degrabă. Acela i-a dat ascultare și a adus babei un ulcior mare cu apă. Baba a descântat apa cu un descântec neînțeles și i-a dat cămărașului să bea toată apa adusă. După ce a băut-o, îndată a văzut cum calul său, care zăcea la pământ aproape mort, nu departe de el, își venea în fire (...), însă el se umfla și îl apucase niște dureri de nesuferit. După ce baba a mai descântat o dată, într-un sfert de ceas s-a însănătoșit (...) calul, iar cămărașul a vărsat apa, fără să-i lase vreo urmă de durere sau de boală.

Altă babă a vindecat pe de-a-ntregul în câteva zile un grajd întreg de cai, care se umpluse de răie – cu toate că se afla la o depărtare de trei zile de drum – prin descântece pe care le-a rostit deasupra unui smoc de păr de cal”<sup>48</sup>.

Cantemir a descris astfel două cazuri de descântare de către babe ambele cu rezultate pozitive, descântece cu efecte benefice.

Cărturarul moldovean descrie *Descântecul* ca fiind o practică ezoterică, transmisă de la o generație la alta. Descântecele reprezintă poeme ce dețin o funcție ritualică puternică, actul descântatului fiind principalul purtător de eficiență magică.

Un alt exemplu – obținerea untului din stropi de rouă: „Se mai găsește spre miazănoapte pe apa Ceremușului, în cotul unde se întâlnesc hotarele Moldovei, Leheiei și Transilvaniei, un alt șir de munți, numit de către locuitori *Ineul*, care nu se poate asemăna ca înălțime cu Ceahlăul, dar este tot așa de mirare printr-un joc ciudat al firii, care nu se mai vede nicăieri în altă parte. Locuitorii adună roua ce cade de pe frunzele ierburilor înainte de răsăritul soarelui și, după ce au strâns-o într-o oală, ei găsesc plutind deasupra apei un unt foarte bun, cu nimic deosebit de untul obișnuit, nici la miros, nici la culoare, nici la gust. Lucrul acesta nu se petrece tot anul, ci numai în trei luni – martie, aprilie, mai; în celelalte ori prea umede, ori prea uscate, nu se mai întâmplă. În untul acesta se află atâta putere de hrană, încât dacă turmele de oi sunt duse la păscut la munte în această vreme a anului, după puține zile se sufocă de prea multă grăsime; de aceea ciobanii, care știu aceasta din faptă, își lasă turmele în acele luni la poalele muntelui”<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>48</sup> *Dinastia Cantemireștilor*, op. cit., p. 374.

<sup>49</sup> Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, op. cit., p. 50.

Cantemir reproduce și fabuloasa convingere populară despre vânarea ieruncilor: „Se mai află în Moldova, și la hotarul dinspre Pocuția, o pasăre căreia locuitorii țării îi zic ieruncă, iar leșii *glușca*, adică surda; seamănă cu un cocoș sălbatic, este însă mai mică, și proastă și surdă din firea ei. Dacă un vânător găsește o sută într-un singur copac, poate să le împuște pe toate rând pe rând, iar celelalte se uită cum se prăbușesc una după alta”<sup>50</sup>.

De altă natură este exemplul de expunere cantemireană a conlucrării unei vechi realități istorice – relatarea despre obiceiurile din mănăstirile Moldovei: „Toate mănăstirile din Moldova sunt așezate pe unul și același temei și ele țin canoanele date călugărilor de sfântul Vasile”<sup>51</sup>. În Moldova s-a făcut un obicei ca domnii sau boierii, dacă doresc să înalțe vreo mănăstire, să-și împartă toată averea între mănăstire și fiii săi și să lase moștenire mănăstirii tot atât cât dobândește fiecare dintre copiii săi. Fiecare călugăr din mănăstire își cunoștea rânduiala: „În mănăstirile slobode, călugării trebuie să are, să prășească și să secere ei singuri, iar în ceasurile în care sunt slobozi de împlinirea treburilor lor duhovnicești, ei trebuie să se îndeletnicească cu meșteșuguri hotărâte de către stareț, să lucreze în vie, pe ogoare și în grădinile lor și să gătească roadele adunate pentru folosul mănăstirii”<sup>52</sup>. Cheltuielile mănăstirii se încredințează celor mai bătrâni, cinstiți și cu bune „năravuri”. Orice drumeț care se oprește acolo – fie el drept credincios ori evreu, ori turc, ori armean – nu numai că este bine primit, ba chiar, dacă ar voi să zăbovească acolo un an întreg, cu toate carele și dobitoacele sale, i se dă de mâncare și i se poartă de grijă – după puterile mănăstirii – cu cinste, cum se cuvine și fără murmur”<sup>53</sup>.

Cantemir descrie obiceiurile moldovenilor: „...obiceiuri pe care străinii nu le cunosc ori le cunosc prea puțin – atunci patriotismul ne îndeamnă să laudăm neamul căruia-i aparținem; dar dragostea de adevăr și dreptate ne împiedică să laudăm ceea ce merită blamare. Toate defectele omenеști se întâlnesc și la moldoveni, nu în număr mare, dar nici mai mic. Aroganța și mândria sunt mama și sora lor. Dacă un moldovean are un cal bun și arme bune, crede că nimeni nu-l poate întrece și ar fi în stare să se ia la luptă – dacă ar fi posibil – chiar cu Dumnezeu”<sup>54</sup>.

Moldovenii sunt îndrăzneți „semeți și foarte puși pe gâlceavă”, dar nu țin mult supărarea, ci se împacă repede cu potrivnicul. Altfel sunt „glumeți și veseli”, foarte direcți și sinceri, „ceea ce au în suflet le stă și pe buze”. Le place „să petreacă la ospete” toată noaptea, dar numai la sărbători sau „când e vreme rea iarna”, bând mai ales vin. Cantemir povestește: „Se spune că odată un moldovean și un muntean s-au luat la întrecere din băut, pe podul de la Focșani (hotar între Moldova și Țara Românească). Munteanul a căzut mort de atâta băutură, dar moldoveanul a rezistat..., iar domnitorul țării la făcut boier pentru această vrednicie”<sup>55</sup>. Cantemir mai adaugă: „Precum climatul este deosebit dintr-un loc într-altul, tot astfel și obiceiurile diferă în nordul și sudul Moldovei. Locuitorii din sud, obișnuți cu îndelungatele lupte contra turcilor și tătarilor, sunt mai buni soldați decât cei din nord. Sunt de asemenea mai înclinați spre revoltă; și când nu au cu cine să se războiască, se răscoală contra boierilor sau chiar a domnitorului. Nu sunt prea religioși. Mulți dintre ei - și, în general, poporul de jos – cred că Dumnezeu a fixat o dată a morții pentru fiecare om și nimeni nu poate să moară înaintea acestui moment. Și această credință le dă atâta curaj, încât se reped orbește asupra dușmanului...”<sup>56</sup>. Ospitalitatea este trăsătura cea mai deosebită și specifică moldovenilor, deoarece „chipul cu care primesc oaspeții străini și drumeți e vrednic de cea mai mare laudă”. Deși sunt săraci, nu se dau înapoi să dea de mâncare și să găzduiască un călător timp de trei zile împreună cu calul său, ca „și când le-ar fi frate sau altă rudenie”<sup>57</sup>. Tradiționala ospitalitate impresionează.

Criticul Al. Bistrițeanu face următoarea apreciere: „O dată cu Dimitrie Cantemir noțiunea de creație populară începe să capete contur în cultura noastră: producția colectivă a maselor constituie

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir*, Editura Academiei RSR, 1974, p. 98.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

un domeniu aparte, distinct de acela al gândirii cărturărești (...). Materialul folcloric servește la psihologia maselor populare”<sup>58</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

- 300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir*, Ed. Academiei RSR, 1974.
- Bistrițeanu, Al., *Creația populară ca preocupare și izvor de inspirație la D. Cantemir și N. Bălcescu în Studii și Cercetări de istorie literară și folclor*, anul II, 1953, București, Editura Minerva, 1979.
- Dinastia Cantemireștilor*, acad. Andrei Eșanu, Academia de Științe a Moldovei, Editura Știința, 2008.
- Ghinoiu, Ion, *Sărbători și obiceiuri românești*, București, Editura Elion, 2004.
- Lădat, Iordan Datcu, *Dimitrie Cantemir: viața și opera*, Editura Junimea, 1973.
- Marian, Simion Florea, *Descânțe populare române*, București, Editura BIC ALL, 1998.
- Nicolau, Irina, *Ghidul sărbătorilor românești*, București, Editura Humanitas, 1998.
- Olinescu, Marcel, *Mitologie românească*, București, Editura Saeculum, 2001.
- Panaiteanu, P. P., *Dimitrie Cantemir: viața și opera*, București, 1958.
- Pavelescu, Gheorghe, *Magia la români: studii și cercetări despre magie, descânțe și mană*, București, Editura Minerva, 1998.
- Pop, Dumitru, *Studii de istoria folcloristicii românești*, Baia Mare, Editura Umbria, 1997.
- Țărălungă, Ecaterina, *Dimitrie Cantemir, Contribuții documentare la un portret*, Editura Minerva, București, 1989.
- Vlăduțiu, Ion, *Etnografie românească*, București, Editura Științifică, 1973.
- Dimitrie, Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Ion Creangă, București, 1978.
- Dimitrie, Cantemir, *Opere Complete*, I, București, 2003.

---

<sup>58</sup> Al. Bistrițeanu, *Creația populară ca preocupare și izvor de inspirație la D. Cantemir și N. Bălcescu în Studii și Cercetări de istorie literară și folclor*, anul II, 1953, p. 40.



## ARISTOTEL ȘI RUMEGĂTOARELE – INOROGI ȘI RINOCERI ÎNTRE-VĂZUȚI PRIN OGLINZI PARALELE

MARIN PREDĂ – INTRUSUL, ALBERT CAMUS - STRĂINUL

### RĂSPUNSURI ȘI ÎNTREBĂRI, ÎNCERCĂRI DE RE-DE-FINIRE PRIN DIFERENȚA SPECIFICĂ –

Diana Sofian

PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

*Abstract:* Any text is a mirror and any mirror is a question. Thus, face to face with the text, that is, somewhere beyond and beyond him and us, lies, in a labyrinth of successions and simultaneity, the questions it generates, the possible answers and, again, questions in the answers. To illustrate the possibility of playing with parallel mirrors, we chose two interpretations of the main character in Marin Preda's *Intrusul*, for the explicit challenge of re-casting. Putting them face to face is, at the same time, challenging the boundary of the relay through a new interpretation, determined by the intention of a new mirror. The result of this approach was not meant to be a (categorical) answer, but a test of the boundaries through a resumed interrogation on the meaning (/) of the destiny that is present in the universe of Preda's character Călin Surupăceanu.

*Keywords:* limits of interpretation, reader, author, text, character.

Orice text este o oglindă și orice oglindă este o întrebare. Astfel, față în față cu textul, adică undeva dincolo și dincoace de el și de noi, se află, într-un labirint de succesiuni și simultaneități, întrebările pe care acesta le generează, răspunsurile posibile și, din nou, întrebări la răspunsuri...

Prima parte a titlului ales face trimitere la un subcapitol din Limitele interpretării în care, prezentând demersul aristotelian de întemeiere a definiției, Umberto Eco arată „cât este de greu să schițezi o diviziune corectă, supusă unui sistem global de definiții corelate”<sup>1</sup>. Prin aceasta vreau să deschid problema interpretării ca relectură, ca permanentă schimbare de perspectivă, precum și a legitimității judecății de valoare, în acest context.

„În principiu” – scrie Paul Cornea în Interpretare și raționalitate – „orice text e inepuizabil, de aceea nicio interpretare nu face cu neputință ivirea alteia asupra aceluiași obiect”<sup>2</sup>. Ba chiar, aș îndrăzni să adaug, o provoacă să se ivească.

Posibilitatea de redimensionare a unui text este, așadar, un joc cu oglinzi, de fapt, „un joc complex al recitirii”, precizează Matei Călinescu, adăugând că „răspunsul la întrebări e mai puțin important decât curiozitatea intelectuală”, definită de domnia sa ca o „competență de explorare a textului”<sup>3</sup>.

Ajungem astfel la a înțelege interpretarea drept „mijloc pentru atingerea unui scop”, acesta, scopul, fiind „continuarea lecturii” și la a înțelege relectura ca pe o „reinterpretare, în sens de interpretare nouă sau revizuită”. Aceasta ar cere, subliniază Matei Călinescu, „o lectură completă”,

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Iași, Editura Polirom, 2007, p. 252

<sup>2</sup> Paul Cornea – *Interpretare și raționalitate*, Iași, Editura Polirom, 2006, p.447

<sup>3</sup> Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Iași, Editura Polirom, 2003, p. 114

adică o deschidere spre relectură în „încercarea de a răspunde într-o manieră nouă, originală, cel puțin la câteva dintre întrebările importante puse de text.”<sup>4</sup>

Pentru a ilustra posibilitatea jocului cu oglinzi paralele, am ales, pentru explicita provocare la relectură, două interpretări asupra personajului principal din romanul *Intrusul* al lui Marin Preda.

Punerea lor față în față este, în același timp, o provocare a limitei relecturii printr-o interpretare nouă, determinată de intenția unei noi ogindiri. Rezultatul acestui demers nu s-a dorit a fi un răspuns (categoric), ci o testare a limitelor printr-o reluată interogație asupra sensului(/)destinului pe care îl figurează în universul operei lui Preda personajul Călin Surupăceanu.

Pe de o parte, Eugen Simion vede în această carte, pe care o numește „romanul unui destin”, o deschidere multiplă de „perspective adânci și tulburătoare” spre zone metafizice ale unei conștiințe bântuite de întrebări fără răspuns.

Prefigurând etapele devenirii personajului, criticul lansează provocarea la relectură prin interpretarea din perspectiva intertextualității: „Nimic”, spune Simion, „nu anunță în el un Meursault, o victimă a complicității vieții și istoriei”<sup>5</sup>.

Punerea sub semn camusian dezvăluie intenția criticului de a lansa în oglinda textului interogații în registru existențialist, implicite sau explicite, printr-un joc de sugestii și constatări ce sugerează o reconfigurare a semnificațiilor posibile: „Istoria acestui destin”, afirmă Simion, „e mult mai complexă și cu ecouri mai adânci în conștiință decât se observă la prima vedere”. Invitația la relectură este motivată/întărită de o întrebare-răspuns: „E limpede că romanul are un secret, e mai mult decât o dezbatere etică.”

Viața și istoria, argumentează criticul, au complotat asupra acestui destin care n-a reușit să le învingă complicitatea. Nu oamenii sunt vinovați pentru eșecul personajului, ci acesta este produsul unor instanțe superioare, indiferente la frământările sufletești, la procesele de conștiință ale eroului. „Nimeni nu e vinovat de eșec”, în același timp, „nimic nu stă în calea acestei reabilitări” și cu toate acestea eroul rămâne un învins, un vinovat fără vină în fața celorlalți, care îl acuză tocmai de acest lucru. Plecând de la aceste premise, criticul oferă cititorului posibilitatea propriului răspuns la întrebarea „Cum se întâmplă că, totuși, individul nu mai poate lega firul rupt al existenței sale?”<sup>6</sup>

Strategia aceasta a punerii în context și a lansării „jocului de șah mental între cititor și text”<sup>7</sup>, operând doar o abilă mișcare de deschidere, presupune o schimbare a raporturilor între recitare și interpretare, în sensul explicat de Paul Cornea: acestea două devin, pe rând, proces și rezultat. Se ajunge astfel, precizează în continuare teoreticianul actului interpretării, la una din fațetele cercului hermeneutic: „Citim și recitim pentru că deja avem în minte presupoziiții, preconcepții, preintuiții de sens, dar, în același timp, întrebările sunt validate numai de lecturi și relecturi repetate.” „Experiența dovedește”, adaugă Paul Cornea, „că în critică orice discuție asupra semnificării ajunge inevitabil spre aprecieri de natură calitativă”<sup>8</sup>.

E ceea ce se întâmplă în continuare cu textul critic al lui Eugen Simion: printr-o nouă contextualizare, interogațiile personajului asupra propriului destin sunt înlocuite cu acelea asupra condiției umane raportate la o anumită spațio-temporalitate: „ca un nou Candide (un Candide al epocii industriale), Călin Surupăceanu reface în fantezie istoria societății omenești și în această utopică derulare vrea să afle care e cea mai bună dintre existențe”: eșecul inorogului rătăcit, căzut într-o lume care nu-l vrea și nu are nevoie de el, dar care mai caută, sau tocmai de aceea caută răspunsul la întrebarea „în ce chip trebuie să trăiască omul pentru ca fratele lui să nu-și omoare fratele, pentru ca ura și violența să nu triumfe în lume, împiedicând să se manifeste vocația spre fericire a omului.”<sup>9</sup>

Modul cum este formulată întrebarea limitează subtil orizontul de re-abordare a textului: nu suntem invitați să relecturăm pentru a afla posibile răspunsuri, ci pentru a ajunge la un *anumit* răspuns, cel care se dovedește nu o simplă supoziție, ci o probabilitate.

<sup>4</sup> Idem, p. 115

<sup>5</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, Chișinău, Casa de editură Litera, 1998, p. 344

<sup>6</sup> Idem, *op.cit.*, p. 345

<sup>7</sup> Matei Călinescu, *op.cit.*, p. 367

<sup>8</sup> Paul Cornea, *op.cit.*, p. 478

<sup>9</sup> Eugen Simion, *op.cit.*, p. 345

Poate și această transparentă strategie a provocat replica atât de categorică și necruțătoare în economia ei, din partea altui critic literar, Nicolae Manolescu. În a sa Istorie critică a literaturii române, acesta va taxa drept „disproporționată și deplasată”<sup>10</sup> comparația lui Surupăceanu cu Meursault, justificându-și gestul critic printr-o situație în orizontul - nu mai generos în analogii, ci mai limpede și mai restrictiv, mai riguros, al - istoricului literar, critic în același timp.

Repoziționarea aceasta presupune, în punctul în care ne aflăm al demersului nostru interpretativ, o sumară analiză prealabilă a perspectivei; vom urma pentru aceasta raționamentul lui Paul Cornea, din opera citată, conform căruia rolul istoricului nu e doar unul emulativ, ci, mai cu seamă, unul constatativ. Acesta e obligat, „e totdeauna ținut”, după cum se exprimă, plastic și concis, teoreticianul, „să-și justifice demersul prin aceea că introduce în ecuația receptării noi variante de rezolvare”<sup>11</sup>.

În cazul său, nu se mai pune problema interpretării operelor în funcție de gust, ci pe baza constrângerilor argumentării logice, fără a se cădea în capcana conformării la un model canonic de analiză. Aducând în sprijinul său categorica afirmație a lui N. Frye, potrivit căreia „pe baza unei individualități ireductibile nu se poate clădi nicio fărâmbă de critică sistematică”, Paul Cornea conchide că scopul cercetătorului este „să facă știință literară, respingând cu hotărâre judecata de valoare”<sup>12</sup>.

Or, punerea în context la care este obligat istoricul literar implică o „regulă de metodă” aplicabilă în trei direcții simultane: elucidarea, protecția și condiționarea. Aceasta din urmă leagă textul și interpretarea lui de un anume context primar, apartenența în cauză nefiind pur și simplu incidentală și fără consecințe.

Este, după cum se va vedea în continuare, maniera, grila de interpretare aplicată de Manolescu asupra aceluiași roman, în cadrul mai larg impus de perspectiva istoricului literar, acela al generației: criticul respectă principiile științei istoriei literare când se situează în contextul primar al operei și, de pe această poziție, își asumă normativ actul contestatar.

Cititorul este trimis și adus la referințe istorico-sociale care contextualizează proza unei întregi generații, invitat apoi, prin strategia intertextualității, să adopte o anumită optică asupra romanului în discuție: trimiterele, de această dată, se fac la Soljenițan și la Pavilionul canceroșilor; întoarcerile presupun punerea în relație, pe de o parte, a romanului Intrusul cu o altă operă prediană, Risipitorii, pe de altă parte, a textului analizat cu altele, ale colegilor de generație.

Judecata de valoare se formulează asupra acesteia în ansamblul său, repercutându-se apoi asupra fiecărui caz în parte, pentru a putea fi astfel validată: „Niciunul dintre aceste romane critice”, spune Manolescu, „nu are în căutare sistemul” și, mai apoi: „Niciunul nu a respins schema însăși de evoluție socială”<sup>13</sup>.

Așa cum se știe, la baza romanului a stat un caz real, întâmplat pe șantierul combinatului în jurul căruia va gravita noul oraș, Săvinești. Contextul socio-politic creează situații care pot inspira un autor, dar ele nu pot fi supuse conștiinței publice ca atare, deoarece aceasta este condiționată să „vadă” numai realizările, nu și dilemele sau eșecurile sistemului. Surupăceanu este, în viziunea manolesciană, un eșuat al realității „avute în vedere”, pe care „șefii, colegii, șantierul, partidul nu reușesc să-l recupereze. Umanismul socialist se vede pus în cumpănă de acest eșec. Preda n-a predat reportajul pentru că nu era eroul un exemplu pentru criteriile morale ale vremii”<sup>14</sup>.

A scris însă un roman plecând de la acest nucleu, după ce, spune criticul, „romanele de critică socială încep să apară”, favorizate de „demascările celui de-al IX-lea Congres PCR.”

Valoarea romanului, dacă e să-i recunoască una, ar consta în umanizarea utopiei, asumarea ei individuală și consumarea ei experiențială, până la ultima consecință. Rezultatul e marcat de un puternic umanism, dar de altă esență decât socialistă, astfel încât „ceea ce partidul n-a prevăzut este că impactul evenimentelor de odinioară nu este același în limba de lemn a unui document politic și în

<sup>10</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 961

<sup>11</sup> Paul Cornea, op.cit., p.479

<sup>12</sup> Paul Cornea, op.cit., p. 480

<sup>13</sup> Nicolae Manolescu, op. cit., p. 962

<sup>14</sup> Idem, p. 962

concretul ficțiunilor românești”<sup>15</sup>, care largesc orizontul de vedere, deci de înțelegere prin reflectare, a conștiinței publice.

Utopia, ca orizont de gândire, este extinsă de la personaj la autor: „Preda însuși gândea încă în anii '60 în termenii unei utopii de tip totalitar, ca aceea pe care i-o atribuie, fără prea mare scrupul realist, stahanovistului său.”<sup>16</sup>

Iată cum noua perspectivă de lectură schimbă culoarea inorogului spre verzui și acoperă cu o coajă zgrunțuroasă, preluată de la societatea în care, cu sincritatea credinței că e cea mai bună, personajul se dorește a fi integrat. Că aceasta îl refuză, „incapabilă să-l înțeleagă și să-l recupereze”, transformându-l într-un „caz disperat”, este motivul pentru care romanul se distanțează astronomic de contextul politic al momentului.

La finalul acestui demers, Manolescu lansează întrebarea-răspuns dacă personajul și autorul ar mai avea ceva de spus, dacă nu cumva (doar) atât li se poate cere. Șah mat?! ...

Prins în jocul acestor interpretări, cititorul avizat, lectorul neinocent nu trebuie să piardă din vedere caracterul inevitabil subiectiv al insuficienței interpretării al cărei rol, prin soluțiile provizorii, este de a propune și de a permite astfel continuarea oglinirii în text.

Aceasta devine și mai fascinantă când în dialog cu oglinzile intră însuși autorul, dezvăluind, sau mimând actul dezvăluirii intenționalității sale.

Este și cazul romanului în discuție, în legătură cu care, în *Imposibila întoarcere*, Preda afirmă că „pune problema destinului unui erou al timpurilor moderne”, care, spune autorul textului-text, „nu mai permit noțiuni ca învingător și învins”, deoarece relația cauză-efect exprimă, adesea, un tip nou de realitate, „una răsturnată”. Prețul cu care își plătește eroul revenirea la seninătate (deci, la sens, la raționalul realității de dinainte) este subiectul cărții, spune autorul<sup>17</sup>. La fel de subtil ca și comentatorii săi, Preda incită, prin forța sugestiei, la re-lectură, temperând însă, prin apariția sa în scenă, excesul de uimire de care vorbea Umberto Eco și oferind, nu impunând, criteriile de economie care ar salva semnificațiile din capcana suprainterpretării.

*Imposibila întoarcere* este scrisă în 1972, deci cu patru ani înainte de apariția primului volum din *Scriitorii români de azi* (carte pe care Simion o va scrie la îndemnul lui Preda) și cu patru ani după *Intrusul* și cronicile de întâmpinare ale acestuia în literatura română. Unele dintre ele cuprindeau deja interpretări în linia camusiană, iar în fraza finală din *Despre Intrusul*, autorul ține să precizeze: „Accidentul lui nu are valoare existențială, ci una simbolică.”. Am imaginat un accident care în existență înseamnă neprevăzutul sau iraționalul, însă care are darul să împingă la limită existența zilnică și să evidențieze adevărata ei valoare”. (s.n., D.S.).

Clasarea cazului încă o dată? Nicidecum, avem de-a face cu un profesionist al scrisului! Sfericitatea simbolului determină multiple încercări de citire în globul de cristal. Scos din existențial (din contingentul care la fel de bine îl putea exclude, deci din...hazard), *accidentul* este plasat pe fața *ne(pre)văzută* a acestuia, în *irațional*, adică în ...absurd.

Sigur, știm, teoria literară ne învață, în ce măsură principiile estetice însele aprobă, și cu ce scop, punerea în paranteză a autorului și a intenției sale declarate sau nu. În acest sens și în legătură cu „fețele rinocerului” din oglinzile paralele, este citabil chiar cazul lui Ionesco: vesela lui mirare asupra interpretărilor conceptului de rinocerizare și a sensului actelor personajului său se adaugă, confirmându-l, modului său de a fi (reprezentat) într-o lume. O lume în care, ca principiu indiscutabil, cel puțin, spune Umberto Eco, dntr-un anume punct de vedere, „fiecare lucru are raporturi de analogie, continuitate și asemănare cu oricare alt lucru”<sup>18</sup>, caz în care problema aristoteliană a definirii prin diferența specifică este, cum s-a și dovedit de la stăgirit încoace, încă deschisă.

Ce șansă la re-lectură, în afara grilelor aplicate, poate avea romanul *Intrusul*? Acea șansă exprimată prin sintagma „blestematelor chestiuni insolubile”, observă Preda, și sub semnul cărora și-a așezat și Simion aprecierile: „romanul are un secret”, „tragedie inexplicabilă”, „simplă ratare”, dar

<sup>15</sup> Nicolae Manolescu, op.cit., p.963

<sup>16</sup> Ibidem, p. 963

<sup>17</sup> Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, București, Editura Cartea Românească, 1972, p. 212-213

<sup>18</sup> Umberto Eco, *Limitele interpretării*,

„de neînțeles”, spre deosebire de Manolescu care, după cum am văzut, se îndoiește că personajul acestui roman ar avea prea multe de spus.

Conflictul generează progres, prin urmare, opoziția celor două viziuni ne provoacă la testarea limitelor lecturii critice printr-un nou joc cu oglinzi. Riscăm un nou miraj optic, dar îl acceptăm sub fascinația pătrunderii în labirint.

Principală potrivire a oglinzii e impusă de regula simetriei: este interesant faptul că, la rândul său, Camus s-a citit *de alții* și a reacționat la deviațiile (unde de refracție) de sens pe care le-a surprins în articolele criticii de întâmpinare. Apărându-și personajul de observația injustă a concretizării mimetic tezele a dogmei existențialiste, Camus își explicitează, subtil, intenția, în *Prefața* la ediția americană a romanului: „Cine va citi în Străinul istoria unui om care, în absența oricărei atitudini eroice, acceptă să moară pentru adevăr nu se va înșela prea mult”, iar în ale sale *Carnets*: „Neîncredere față de virtutea formală - iată explicația acestei lumi. Cei ce au simțit vreodată neîncredere față de ei înșiși și au extins-o la toți ceilalți, au extras din ea toată susceptibilitatea, neîncetată, cu privire la orice virtute declarată... Tot ce am gândit sau am scris se raportează la o astfel de neîncredere (în aceasta constă și subiectul Străinului).”<sup>19</sup>

Avem, prin urmare, pe de o parte o surprare (vezi numele personajului) a inocentei încrederi în virtuțile, dovedite formale, ale lumii, prilejuită de o schimbare a unghiului de vedere prin plasarea în poziție de *outsider* a intrusului, pe de cealaltă, o neîncredere ontologică, la nivel de esență, nu de relație, a celui care, menținându-și cu inocentă obstinație poziția de *offsider*, se dăruie, în moarte, „caldei indiferențe a lumii” în care era străin.

Revenind la semnificația numelor personajelor, observăm că eroul predian poartă însemnul nisipurilor mișcătoare în care nu a reușit să-și înfigă rădăcinile existenței sale, iar „Meursault” încifrează, așa cum de altfel explică însuși Camus, marea și soarele sudului, singurele două certitudini pe care personajul algerian era stăpân, coordonate existențiale și destinale în afara cărora el nu poate fi pe deplin înțeles.

Mișcând oglinzile, descoperim că Surupăceanu pornește la drum cu toate atuurile la vedere: este, la douăzeci de ani, un tânăr entuziasmat de schimbarea prin care, se pare, existența sa promite să devină destin, având inteligența ca dat față de care trebuie să aibă neîncetat în vedere grija și respectul de a-l spori (sfatul „Pythiei” din roman, doamna Sorana), manifestând ușurință în a-i conduce și mobiliza pe alții (acuză de stahanovism e neîntemeiată conceptual, probă de malițiozitate gratuită sau cu regim de poliță din partea lui Manolescu), spre un țel pe care, spre deosebire de cei mai mulți dintre muncitorii pe acel șantier, și-l prefigurează îl înțelege și, în convingere de cauză, și-l asumă. Pleacă din casa părintească din mahalaua Bucureștiului, lăsând în urmă un tată despre care cu părere de rău descoperă că nu-i poate impune respectul sincer, dincolo de virtutea formală a ascultării filiale. Respect și dragoste pe care le acordă din tot sufletul inginerului constructor care îl ia cu el pe „cel mai mare șantier”, să înfăptuiască lumea nouă.

În Străinul ni se arată un tânăr care s-a văzut de la început lipsit de posibilitatea de a-și valorifica datul: Meursault își aduce aminte că pe vremea studenției avea și el planuri, ambiția de a-și schimba viața, dar că toate acestea i-au devenit cu necesitate rapid străine când sărăcia l-a împiedicat să-și continue studiile. „Trebuie” al vieții sale l-a condus spre filosofia asumării resemnării înțelepte, în care, mai mult decât ca „mai binele este dușmanul binelui”, personajul a învățat că „nu schimbi niciodată viața, că în orice caz toate viețile sunt la fel”. Nostalgie nu există, despre viața sa de funcționar sărac, locuitor al unui apartament mizer în cartierul algerian plin de pitorescul unui asemenea loc, cu o mamă pe care până la urmă sărăcia îl împiedică să o ducă la azil, el însuși mărturisind că „nu-mi plăcea deloc(...)gândindu-mă bine, nu eram nefericit”<sup>20</sup>.

Ce vrea să uite Călin este orizontul împrejmuit de ignoranță și autosuficiență al vieții sale de acasă, personalitatea limitată a tatălui. Ceea ce uită însă, prea repede, este un gest premonitoriu salvator, destinal – făcut sub semnul luminii – dar nerecunoscut și deci neasumat ca atare: zilele de iubire petrecute cu Nuți, uitată inexplicabil de repede, sub vraja altei promisiuni feminine, aflate pe

<sup>19</sup> apud Ion Vitner, *Albert Camus sau Tragicul exilului*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 202-204

<sup>20</sup> Albert Camus, *Străinul*, București, Editura Albatros, 1992, în traducere de Georgeta Horodincă, p. 30



o treaptă sensibil mai înaltă de elevație spirituală, dar efemere și la fel de repede părăsite ca posibilitate de împlinire în coordonate destinale.

Deși mahalaua e un spațiu cu rădăcini bine fixate, Călin se simte străin între ai săi. Dorința lui de a-și crea un drum propriu, un spațiu justificat în care să poată împlânta rădăcinile *sale* (vezi obsesia lui de a găuri muntele), s-a spulberat în haosul neașezat al adunării de venetici care s-a dovedit a fi noul oraș.

Dezrădăcinarea lui Meursault provine și ea dintr-o neaderare intimă la lumea prea fixă și plicitisitoare, ori prea diversă și halucinantă în jocul de reguli și interese ascunse ori afișate. Soluția lui, rămas fizicește în periferia natală, aceea care-i oferea prin peisaje-i simple, lizibile și previzibile, sentimentul de securitate, pentru a i-l retrage imediat ce mozaicul evenimentelor devenea opac în semnificațiile ratate, este de a se furișa, de a luneca pe suprafața zilei, oamenilor, faptelor, toate mult prea năucitoare în arabescurile lor mereu schimbătoare.

Lui Meursault toate îi sunt egale din momentul renunțării la înscrierea voluntară pe o orbită destinală. Orice schimbare din afară îi este în esență indiferentă.

Călin aspiră cu toată ființa sa spre împlinire, spre fericirea înțeleasă ca străpungere a limitelor sociale date, prin merite proprii, punând în slujba acestui ideal inteligența, energia, gândirea sa liberă. Motivele fricțiunii sale cu realitatea sunt generate de sensibilitatea sa netocită, ridicată la puterea a patra prin luciditate, imaginație și forța sentimentelor.

Meursault este opac, închis viitorului, extrăgând din prezentul imediat numai datele obținute prin acuitatea senzorială care îi validează, în universul său intim, faptele. Refuzând insecuritatea sentimentelor, lipsit de imaginație, precum însuși mărturisește, inteligența îi ascute simțurile, obținând astel o radiografie minuțioasă a universului exterior. Reacțiile sale par însă lipsite de logică, de coerență, de motivație morală celor din jur.

Dacă, prin optimismul său inițial, potențat de buna-credință și de certitudinea posedării premiselor reușitei în viață, Surupăceanu se dovedește deschis, naiv și lucid totdata, și prin aceasta vulnerabil la orice contrariere a judecății sale valorice intime, Meursault este suspicios, fără a emite judecăți morale asupra celorlalți și fără a acționa în consecință. El doar constată, observă cu acuitate, căci simțul său moral nu e adormit, are doar altă perspectivă, fără a avea și orizont motivațional. El nu reacționează decât prin sesizare, nu prin act.

Astfel, sunt prezenți în lume, dar în pe trepte diferite de înconștiență, cei doi ocrotiți de soartă, dar neprotejați de destin, fiecare în sens invers: pe Surupăceanu împrejurările îl vor înlănțui, silindu-se să părăsească optimismul senin pe care lumina destinului i l-a sădit în ochi și în răs, dar destinul îl va scoate la liman, oferindu-i în final o șansă, minimală dar palpabilă. Pe Meursault soarta îl învăluie în monotonia vătuită a fiecărei zile, până când destinul îl ținutuește în lumina nenorocirii, silindu-l să vadă și să se vadă prin ochii orbiți ai justiției celorlalți.

Surupăceanu cade în sub-destin, trăindu-și anii tinereții ca pe o buclă a destinului, din care suferința îl inițiază pe drumul de întoarcere al vieții sale. Meursault se complăce într-un indiferent divorț cu viața sa, cu lumea la care va fi silit să renunțe, dar iubind-o în final cu o tandră indiferență.

Amândoi își urmează drumul abulic, cu o înconștiență aproape materială. Călin face gesturile esențiale ale vieții sale „ca prin vis”, Meursault preferă oricărei activități reveria sau somnul. Renunțarea la acțiune e tot o stare de somn și e prezentă în toate elementele configuratoare ale acestui personaj: el nu crede în destin, nu se încrede în nimeni care-i promite sau îi cere consistență sentimentală. Iubirea e, de aceea, pentru el, o altă formă de falsificare a ceea ce îi spuneau, în mod sigur, simțurile: la atât, în cel mai onest mod cu putință, dorește să-și limiteze relația cu Maria, iubita sa. De aceea eșecul în iubire nici nu-l afectează atât de tare ca pe Surupăceanu: el nu face greșeala acestuia de a se minți singur, nu acceptă ca sentimentele femeii să-l reconfigureze interior. Sau, când se apropie momentul critic, de dulce presiune, de senină acceptare, destinul îl aruncă pe altă orbită. Surupăceanu se lasă orbit de vanitatea de a fi iubit cu patimă fără să iubească și patima femeii îl contaminează cu fericire, pentru ca apoi să-și arate fața nevăzută, dar atent pândind din umbră, a suferinței.

Ceea ce îi va scoate de pe traiectoria inițială, *fapta* de la care se poate vorbi cu adevărat de consistența lor ca indivizi ce-și asumă existența, este, pentru unul, salvarea unui om, pentru celălalt, uciderea lui. Motivele sunt nebuloase pentru înțelegerea simplă, inclusiv pentru propria lor înțelegere, și la unul și la celălalt. Nu ei au făcut acest semn fatidic pe harta ființării lor. Nimic din ce trăiau nu anunța virajul spre nenorocire. Se poate vorbi în aceeași termeni despre vectorii ființei lor morale...?

Călin va admite că poartă o vină, existența ei nedeslușită îl chinuie în moștile sale de izolare. Într-un final, o pune pe seama fatalității: „așa a fost să fie”. Vina se justifică ontologic pentru Meursault: „Toți suntem mai mult sau mai puțin vinovați”.

În ambele cazuri vina pare a fi aceea de a lăsa pe alții sau împrejurările secundare să-ți dirijeze destinul, de a te complăce sau a te încrede în sub-destin, fără a gândi consecințele. Pentru clipele de uitare de sine, destinul nu iartă, acesta e înțelesul asumat de ambele personaje, la finalul chinuitoarelor momente de revoltă împotriva împrejurărilor mai presus de voința și conștiința lor.

Ambii sunt sinceri în revolta lor, unul pentru că crede, altul pentru că nu crede în forța vieții, mai presus de puțința proprie. Niciunul nu se consideră vinovat moral, dar își caută vina, ceea ce, așa cum Kundera a demonstrat în legătură cu personajele lui Kafka, e primul și cel mai perfid semn de culpabilitate. La final ambii descoperă bivalența sentimentului, Meursault asumându-și consecințele vinii din exterior: „Am greșit, sunt vinovat, plătesc”, iar Surupăceanu gasind vina în sine, față de semnele ignorate ale destinului, inițiind gestul recuperator.

Ajuns la limita înțelegerii pe care era dispus să o acorde lumii/vieții, Surupăceanu se vede depășit de viață. Lui Meursault, înțelegerea i-a fost declanșată tocmai de limita impusă vieții, de condamnarea la moarte.

Dacă tragicul poate fi certificat numai în condițiile unei lupte conștiente și egale, nu putem vorbi de tragic în niciuna din cele două situații: Surupăceanu își înfruntă sub-destinul, fără să-l cunoască, și se vede înlănțuit de acesta, păstrându-și însă până la capăt opțiunea menținerii gândirii lucide, iar Meursault refuză principial lupta, câștigând prin abandon, dar păstrând intactă opțiunea pentru adevărurile proprii, spuse până la capăt.

În sprijinul acestei observații se pot aminti cuvintele lui Marin Preda, din Imposibila întoarcere: „Consumarea experienței, până la capăt, chiar dacă cu rezultate previzibil tragice (și nu renunțarea într-un anume punct) – iată condiția depășirii condiției umane”<sup>21</sup>

Ambii pot fi considerați mutilați, prin arderea interioară care i-a desfigurat.

Această combustie interioară este generată nu atât de evenmentele sub-destinale, cât de traversarea Utopiei morale – a binelui, în cazul intrusului, a reformării legilor, în cazul lui Meursault. Chipul mutilat al lui Călin încă mai poartă întimpărită speranța în fericire, prin refuzul alienării celorlalți. Meursault trăiește disperarea alienării, care-l mutilează interior, retezându-i în final credința în utilitatea eventualei reveniri în lume: „Nu avem nicio șansă”. Ambii poartă pe chip, în final, pecetea luminii, seninătatea învinsului, detașarea acestuia de lupta care l-a marcat existențial, lumină arzătoare care nu e altceva decât asumarea riscului aruncării în destin cu ochii deschiși. În legătură cu aceasta Preda notează: „E pentru mine semnul că, pe această lume, destinul orb nu e atotputernic, că hotărârile lui pot fi smulse, că fulgerul intuiției noastre îl poate abate din mersul lui implacabil. și că, odată înfrânt, el cedează mereu netezindu-ți drumul nu fără a-ți lăsa în conștiință o spaimă, un semn că nu te poate proteja la nesfârșit.”<sup>22</sup>

Detașarea născută din înțelegerea câștigată prin suferință e aceeași în final la ambele personaje, deși la Călin ea apare ca o dedublare a celui lovit, care privește fascinat spectacolul nenorocirii sale, iar la Meursault lipsă de interes pentru consecințele exterioare ale acestei nenorociri. Ambii practică și detașarea la puterea a doua, conștiinți de forța ordonatoare a amintirilor, a confesiunii în fața sinelui.

Pe de altă parte, la fel cum ține să dezvăluie Milan Kundera în Testamente trădate, analizând cazul lui Kafka, nu este de omis redimensionarea interioară din perspectiva instanțelor ironiei. În

<sup>21</sup> Marin Preda, O utopie modernă, în *Imposibila întoarcere*, ediția citată

<sup>22</sup> Marin Preda, Marea călătorie, în *Imposibila întoarcere*, p. 153

acest sens, cităm abordarea lui Voicu Bugariu din cartea sa Existențe ironice. Personajele lui Marin Preda, recuperând în acest fel, dar din alt punct de vedere, sugestia lui Preda însuși de re-abordare a semnificațiilor romanului, din perspectiva personajului feminin: soția „eroului timpurilor noastre moderne”, Maria, îl va dezvăța de râsul prin care acesta se distanța de nefirescul sau de preafirescul lumii.

Formele în care este prezent umorul și mai ales locurile din care personajul îi semnalează absența îi conferă textului șansa la o nouă ipostază, aceea a tragicomicului unui destin care își asumă ironic eșecul și zâmbește în sinea sa la despărțirea de rinocerii care și ei râd în hohote sau rânjesc condescendent.

Înclinarea pentru comic a lui Preda pare să fie intenționat reprimată în acest roman, autorul având, se pare, alte mize scriindu-l. Însă ea rupe de cele mai multe ori barierele semnificației, sugerând posibilitatea unei alte răsturnări cu susul în jos a lumii și, deci, o nouă viziune...și o nouă tentație a recitirii.

În final, dacă ar fi să răspundem întrebării cu privire la (ne)încadrarea celor două personaje într-o (aceeași) familie spirituală, am pleca de la observația Monicăi Spiridon, care vorbește, în cazul lui Călin Surupăceanu, de un „happax legomenon într-o operă autobiografică, personală”<sup>23</sup>, opunându-i perspectiva unei încadrări pe linia Moromete-Niculăe-Victor Petrini, având ca nucleu comun raportarea la lume, (auto)ironica perspectivă asupra nenorocirilor vieții și a duratei acestora. Ar fi atitudinea care îl apropie pe Surupăceanu de Meursault, care, înrudit cu Caligula camusian, privește cu surâzătoare nepăsare la rosturile și valorile acestei vieți care, „având toate la fel de mare importanță, înseamnă în final că nu au niciuna.”

## BIBLIOGRAPHY

1. Marin Preda, Intrusul, București, Editura Cartea Românească.
2. Marin Preda, Imposibila întoarcere, București, Editura Cartex Serv, 2004.
3. Marin Preda, Jurnal intim, București, Editura Cartex Serv, 2007.
4. Paul Cornea, Interpetare și raționalitate, Iași, Editura Polirom, 2006.
5. Umberto Eco, Limitele interpretării, Iași, Editura Polirom, 2007.
6. Matei Călinescu, A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii, Iași, Editura Polirom, 2003.
7. Eugen Simion, Scriitori români de azi, Chișinău, Casa de editură Litera, 1998.
8. Nicolae Manolescu, Istoria critică a literaturii române, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
9. Ion Vitner, Albert Camus sau Tragicul exilului, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
10. Albert Camus, Străinul, București, Editura Albatros, 1992.
11. Monica Spiridon, Omul supt vremi. Eseu despre Marin Preda, romancierul, București, 1993.

<sup>23</sup> Monica Spiridon, *Omul supt vremi. Eseu despre Marin Preda, romancierul*, București, 1993

## ADAM AND LILITH, A NONCONFORMIST COUPLE. FROM THE RELIGIOUS SINCRETISM, TO THE DEMONOLOGICAL IMAGINARY

Petru Adrian Danciu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University Alba-Iulia

*Abstract: Our analysis starts from the premise that the symbiotic act of two existences cannot be possible as long as the entities involved do not give up the free will. The two personal histories are marked by the rejection of obedience, doubled by a strong sexual attraction. A coincidentia oppositorum in which divine intervention produces a constant discordant field. The result: the man becomes the lover of the demon "divorced" of the angel.*

*Keywords: Lilith, Asmodeu, Samael, Pazuzu, demonology.*

Atât demonologia cât mai ales angeologia iudaică<sup>1</sup> primesc în timpul exilului puternica influență a religiozității asiro-babiloniene. Ea creează câmpul fertil dezvoltării și eliberării imaginarului religios dincolo de granițele monoteismului, după încheierea exilului și întâlnirea cu dualismul persan. Babilon, dincolo de locul unde a fost creat Talmudul<sup>2</sup>, unde zигurat-ul<sup>3</sup> sau „Turnul Babel”<sup>4</sup> a inspirat scrierea despre „încurcarea limbilor” (cf. *Facere*, 11, 1-9), este mai degrabă o stare de inițiere în care maturitatea spirituală a iudaismului este verificată temeinic prin *întoarcerea la origini*. Dacă de aici a plecat de bună voie Abraham<sup>5</sup>, în același loc a fost adus și reținut (586-538 î.Hr.), fără voia lui, poporul lui Israel. Întoarcerea la origini reprezintă momentul reevaluării spiritualității iudaice prin acceptarea controlată a adaosului sincretic, un „update” necesar supraviețuirii monoteismului într-un context religios cu totul nou, în care spiritualul și politicul trebuie înțelese ca un tot unitar. Acesta este și motivul pentru care Babilonul sau „mama diasporei”<sup>6</sup> iudaice rămâne spațiul unde au apărut și s-au dezvoltat marile academii evreiești, la Nehardeea, Sura și Pumbedita, instituții aflate la baza istoriei *Thorei* sau Bibliei ebraice<sup>7</sup>.

### 1. Demonologia iudaică

<sup>1</sup> Pentru angeologia iudaică vezi: J. Abelson, *Mistica ebraică*. Traducere din limba engleză de Ilie Iliescu, București, Editura Herald, 2006, pp. 37, 39, 42-44, 46, 47, 53-67, 88, 89, 117, 119.

<sup>2</sup> Talmudul, sau „cercetare” (a Torei) este, conform misticii iudaice, una dintre cele mai mari opere de inspirație divină din întreaga lume. Pentru o mai bună aprofundare a subiectului, v. Gabriel Constantinescu, *Marginalii la Talmud*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999, Isidor Epstein, *Iudaismul. Origini și istorie*. Traducere și note de Țicu Goldstein. București, Editura Hasefer, 2003, pp.151-250.

<sup>3</sup> Despre zигurat, la Petru Adrian Danciu, *Muntele Cosmic, prefigurare a Zигurat-ului la asiro-babilonieni* (partea I-a și a II-a), în „Gnosis”, ianuarie-februarie 2009.

<sup>4</sup> Pentru studiarea teoriilor legate de Turnul Babel, v. Paul Zumthor, *Babel sau nedesăvârșirea*. Traducere, prefață și note de Maria Carpov. Iași, Editura Polirom, 1998.

<sup>5</sup> Despre acest aspect, vezi studiul domnului Vladimir Petercă, *De la Abraham la Iosua*, București, Editura Institutului Teologic Romano-Catolic, 1996.

<sup>6</sup> Avram Rotenberg, *Evreul rătăcitor. Istoria și manipularea unui mit*, București, Editura Hasefer, 2003, p. 206.

<sup>7</sup> Legat de istoria „construcției” Bibliei, de la „Babilon la creștinism”, recomandăm două apariții de mare erudiție, mai recente la noi, cea a domnului Mihai Valentin Vladimirescu, *O istorie a Bibliei ebraice*. Prefață de Adrian Schenker. Iași, Editura Polirom, 2006, precum și a colectivului format din cercetătorii: Marguerite Hall, Gilles Dorival, Olivier Munnich, *Septuaginta. De la iudaismul elenistic la creștinismul vechi*. Traducere din limba franceză și îngrijire ediție de Mihai Valentin Vladimirescu. București, Editura Herald, 2007.

Problema răului<sup>8</sup> în perioada pre-exilică nu primește conotații metafizice. Chiar și în timpul robiei babiloniene răul este tratat mai degrabă „teologico-moral” decât metafizic, cum este cazul lui Iov<sup>9</sup>, unde găsim deopotrivă revoltă și supunere: „Dacă eu am greșit, Ție ce pot să-Ți fac, [Tu,] Care cunoști cugetele oamenilor?”<sup>10</sup> (Iov, 7, 20); ori maximă confuzie: „căci sunt dați pe mâinile unui nelegiuit. El pune vâl pe fața judecătorilor, și dacă nu [este] El, atunci cine este?”<sup>11</sup> (9, 24). Totuși, Iov reprezintă „capsa detonatoare” pentru marea problemă a *existenței* răului și a *libertății* sale. Misticii iudaice îi revine meritul de a fi identificat sursa paradoxului uman în paradoxul Divin. André Neher descrie această stare de confuzie drept una puternic conflictuală, plecând tocmai de la „cazul” Iov. Cu cât este mai sfâșiat, „cu atât îi apare Dumnezeu însuși ca o Ființă sfâșiată, ambivalentă, punându-și uneori o mască (aceea a lui Satana), acționând ca un demon, nedrept și orb, dar revelându-se și ca un judecător echilibrat, ca părinte grijuliu cu a sa creatură, ca o Ființă supremă, îmbrățișând cosmosul cu toată forța Puterii sale Creatoare”<sup>12</sup>. Ambivalența divină este, deci, marea problemă a teologiei momentului. Pentru evreu, însăși creația este o dramă și nu un act logic, de vreme ce omul a căzut iremediabil din permisivitate divină, ori din propria-i confuzie „să nu mănânci” (*Facere*, 2, 17). În acest caz, dacă „răul nu s-a născut niciodată din greșeala lui Adam, ci odată cu voința Creatoare a lui Dumnezeu”<sup>13</sup>, atunci el „nu e originar: el e radical”<sup>14</sup>. Cu alte cuvinte, Dumnezeu este autorul răului fără a se identifica cu el. În acest caz, este vorba despre un rău ce „nu poate fi eradicat”<sup>15</sup> decât odată cu lumea în care a fost generat, o lume *bună* și nu *perfectă* precum cea a Raiului Ceresc. Evident că astfel de abordări în care Dumnezeu este autorul răului au influențat fundamental doctrinele gnostice samaritene și egiptene<sup>16</sup>, fapt ce explică de ce YHWH este identificat cu Arhonte sau Demiurgul cel Rău, Ialdabaoth ori Samael. Mistica creștină, de la începuturile sale<sup>17</sup>, încearcă o corectură dogmatică desăvârșită prin Fericitul Augustin<sup>18</sup>, care afirmă, cu argumente teologice, că Dumnezeu nu poate fi autorul răului<sup>19</sup>. Argumentațiile dogmatice pot fi acceptate prin credință, nu însă și de către gnostici.

Mistica iudaică nu îl demonizează pe Dumnezeu, dar nici nu-l scutește de acuze. YHWH acționează asupra lumii folosindu-se de două principii existente în *sine*, un dualism divin deci, prin

<sup>8</sup> Dualismul Zoroastrian reprezintă principalul punct de reper când se vrea luarea în discuție a problemei răului în iudaism, mai cu seamă în cel rabinic. În acest sens, v. Adolph Franck, *Doctrina Kabbalei. Filosofia religioasă a evreilor*. Traducere din limba franceză de Monica Medeleanu și Mariana Buruiiană. București, Editura Herald, 2004, pp. 244-247; Charles Autran, *Mithra, Zoroastru și istoria ariană a creștinismului*. Traducere de Tudor Reu și Robert Adam. București, Editura Antet, 1995, pp. 93-180.

<sup>9</sup> Despre ale cărei origini sumeriene este sigur S.N. Kramer în: *Istoria începe la Sumer*. Traducere de Cornel Sabin, București, Editura Științifică, 1962, pp. 284-291.

<sup>10</sup> „Ioan Gură de Aur spune că nu Iov îl acuză pe Dumnezeu, dar ceea ce se întâmplă cu Iov face să se nască o acuzație împotriva lui Dumnezeu” („Comentariu la Iov”, VII,15, în *Septuaginta*, vol. IV-2. Volum coordonat de Cristian Bădiliță, Francisca Băltăceanu, Monica Broșteanu, în colaborare cu pr. Ioan-Florin Florescu, Iași, Editura Polirom, 2007, p. 51.

<sup>11</sup> Versetul 24 formează „o structură concentrică, în care are loc o dezvoltare progresivă. Fiecare verset conține ideea de acuzare și totul culminează cu întrebarea retorică: dacă nu este El pricina, atunci cine este? Răspunsul evident este că nu poate fi altcineva în afară de Dumnezeu. Traducătorul grec se va fi speriat de această expresie a descumpănirii lui Iov – cum să raportezi toate la Dumnezeu, cauză unică, și să explici totodată apariția răului – și a omis stihurile 24b-c” (*Ibidem*, p. 56).

<sup>12</sup> André Neher, *Cheile Identității iudaice*. Traducere, prefață și note de Țicu Goldstein, București, Editura Hasefer, 2001, p. 185.

<sup>13</sup> *Idem*, op. cit.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> David A. Cooper, *Dumnezeu este un verb*. Traducere de Lucia Vitcowsky. București, Editura Hasefer, 2000, p. 227.

<sup>16</sup> Teologia gnostică susține că Dumnezeul (evreilor) care a creat lumea este autorul răului, el însuși, un imperfect. De fapt, deasupra lui se află adevăratul Dumnezeu, retras și evident necunoscut. Variațiunile discursului gnostic pe această temă sunt destul de multe, motiv pentru care ne rezumăm la a oferi o bibliografie succintă: Lucian Grozea, *Gnoza. Jocurile ființei în gnoza valentiniană orientală. Aspecte ale gnosticismului de tip siro-egiptean după mărturiile patristice, filosofice și copte*. București, Editura Paideia, 2001; René Guénon, *Demiurgul și alte studii tradiționale*. Cuvânt înainte de Roger Maridort. Cuvânt introductiv de Mircea A. Tamaș. Traducere din limba franceză de Daniel Hoblea. București, Editura Herald, 2005; Henri-Charles Puech, *Despre gnoză și gnosticism*. Traducere din limba franceză de Cornelia Dumitru. București, Editura Herald, 2007.

<sup>17</sup> Discursul despre rău al creștinismului indică acuzator spre demoni, aspect ușor de observat încă din lucrările de tip *Pateric*, care descriu viața și prezintă apoteogmele trăitorilor din pustie.

<sup>18</sup> Asupra vieții și activității Fericitului Augustin, reținem doar două studii, de dată recentă și foarte bine documentate: Henri-Irénée Marrou, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*. Traducere de Dragan Stoianovici și Lucia Wald. București, Editura Humanitas, 1997; Henry Chadwick, *Augustin*. Traducere din engleză de Ioan-Lucian Munteanu. București, Editura Humanitas, 1998.

<sup>19</sup> Despre problema răului în teologia Fericitului Augustin s-a scris foarte mult. Amintim totuși trei studii foarte bine documentate: Constantin C. Pavel, *Problema răului la Fericitul Augustin*, București Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1996; Idem, *Introducere în gândirea Fericitului Augustin*, București, Editura Anastasia, 1998, pp. 101-193; Anton I. Adămuț, *Filosofia Sfântului Augustin*, Iași, Editura Polirom, 2001, pp. 138-148.



intermediul *Îndurării* divine/ *Mila* și a *Rigorii* divine/ *Dreptatea*. Până la căderea protopărinților noștri, dar și după, atâta timp cât oamenii s-au supus sau se supun voinței divine, Îndurarea este cea care le aduce prosperitate și sfințenie. În momentul când răutatea omenirii devine o „construcție” ascensională până la Cer (cf. *Facere*, 6, 5), Îndurarea se retrage (sau mai degrabă e respinsă), lăsând în locul ei Rigoarea sau Dreptatea divină cu acțiune pedepsitoare asupra umanității păcătoase. Ea este „aspectul cel rău” al lui YHWH, pentru că oferă o *libertate* controlată (limitată la porunca divină) lui Satan<sup>20</sup>. Acesta acționează și pedepsește în Numele Lui într-un timp istoric delimitat (cf. I *Petru*, 5, 8; *Apocalipsa*, 12, 12). Libertatea lui Satan, sau eliberarea răului în lume, pare a-L poziționa pe Dumnezeu, prin acest acord-compromis, pe aceeași latură cu cea a acuzatorului despre care se vorbește în profeția lui Zaharia (3, 1-5)<sup>21</sup>. Idel susține că „flirtul lui Dumnezeu cu răul, și în special cu manifestările feminine ale acestuia, i-a fascinat pe unii kabbaliști relativ devreme în istoria Kabbalei”<sup>22</sup>. Cu toate acestea, continuă el, pentru Kabbala secolului al XVI-lea, „răul reprezintă o putere pasivă, minoră, un concept teologic care servește pentru o mai bună înțelegere a mersului istoriei, și nu o entitate iminentă și puternică ce amenință viața în anumite momente”<sup>23</sup>. Este discursul Kabbalei Teozofice care nu cedează în fața sistemelor dualiste ale Kabbalei, mai puțin radicale decât cele gnostice. Treptat, *Mila* și *Dreptatea* divină sunt personalizate, la fel ca atributele de putere ale zeităților condamnate de monoteismul iudaic. Astfel, atunci când păcatele oamenilor ajung „până la Cer”, Dumnezeu amenință omenirea prin cei doi îngeri ai săi, Af și Hema (adică „Mânia” și „Furia”) care lovesc fără milă acolo unde nu există pocăință. De fapt, cele două nume trimit la același personaj, Samael (sau Satan), șeful tuturor sataniilor, personificarea răutății pure. Dumnezeu este rău în sensul că permite existența răului, cauză a imperfecțiunii din creație. Pentru că aduce moartea, mai este numit și „înger al morții”.

Promotorul răului în lume este Satan. Despre căderea lui Satan, tradiția spune că în a treia zi a creației<sup>24</sup>, principalul heruvim, Lucifer – ebr. *helel ben zahar* („fiul zorilor”), se plimba prin Eden, „împodobit cu bijuterii strălucitoare, trupul său fiind fosforescent, auriu de la reflexele nestematelor”<sup>25</sup>. Se mai crede că „el era unul din paznicii modești ai popoarelor”<sup>26</sup>. Statutul primit îi orbi mintea și întreaga sa ființă se îngâmfa până la a se crede egalul lui Dumnezeu. Aproape imediat Dumnezeu îl aruncă în adâncurile pământului, în Șeol. În căderea lui, Satana „era strălucitor ca un fulger, dar apoi s-a stins devenind cenușă”<sup>27</sup>. Răutatea sa nu este cosmică, e personală, chiar și atunci când este împărtășită de îngeri sau oameni, ea nu subjugă decât propriul ego. Este o „boală” ce ar

<sup>20</sup> Mai multe asupra acestui aspect la Leo Schaya, *Omul și Absolutul după doctrina Kabbalei*. Traducere din limba franceză de Costin Pop. București, Editura Herald, 2006, pp. 161-164.

<sup>21</sup> Probabil cel mai important studiu (o lucrare de doctorat) despre demonologia Vechiului Testament ne este oferit de Ion V. Georgescu, *Demonologia Vechiului Testament. Satan în profeția lui Zaharia*, în „Biserica Ortodoxă Română” (56), nr. 9-10 / septembrie-octombrie 1938, pp. 481-564.

<sup>22</sup> Moshe Idel, *Cabala și Eros*. Traducere de Cătălin Patrosie, București, Editura Hasefer, 2004, p. 275.

<sup>23</sup> Idem, *op. cit.*, pp. 275-276.

<sup>24</sup> Dacă sabatul (Sâmbătă) este ziua de odihnă, atunci Marți e ziua în care a căzut Satan, aceeași zi în care, conform tradiției populare românești, el se *afundă* în apele primordiale pentru a lua din ele mărul sau pământul ce va sluji creației. Numele zilei definește un „timp” sacru, eonic (v. Petru Adrian Danciu, *The hedgehog, between the possessive mother and the stepfather. Hermeneutical perspective upon the romanian mythological imaginary* în „Journal of Romanian Literary Studies”, nr. 8/ 2016, pp. 396, 401 – <http://www.upm.ro/jrls/JRLS-08/RIs%2008%2049.pdf>).

<sup>25</sup> Lya Benjamin, Irina Cajal-Marin, Hary Kuller, *Mituri, rituri și obiecte rituale iudaice. Culegere de texte și comentarii*. Cuvânt înainte de Academician Nicolae Cajal, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994, p. 64.

<sup>26</sup> Idem, *op. cit.* La rândul ei, mistica creștină cunoaște o explicație asemănătoare. Ea va crea confuzie printre dogmaștii de mai târziu susținând că Satana și demonii lui au căzut împreună *înainte de a se fi făcut lumea materială* (*Facere*, 1, 4), cf. Pr. prof. dr. Isidor Todoran, arhid. prof. dr. Ioan Zăgrean, *Teologia dogmatică*. București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1991, unde se spune: Nu se știe când au căzut îngerii răi din starea originală, dar este de presupus că... ei au căzut înainte de crearea omului” (p. 156); Anca Manolache, *Un capitol de angeologie. Creația, natura și căderea îngerilor*, în „Studii Teologice” (VII), nr. 1-2/ ianuarie-februarie 1955, pp. 124-125. Starea de confuzie este întreținută de Sfântul Ioan Damaschin în lucrarea *Dogmatica* (Ediția a III-a. Traducere de pr. Dumitru Fecioru. București, Editura Scripta, 1993) unde face următoarea afirmație, cel puțin curioasă, arătând că Satan, „înainte stătorului cetii terestre, căruia Dumnezeu i-a încredințat păzirea pământului, nu a fost făcut rău prin natură, ci a fost bun ... El este cel dintâi care s-a depărtat de bine și a căzut în rău. Răul nu este nimic altceva decât lipsa binelui, după cum și întunericul este lipsa luminii” (p. 49). Rămâne de stabilit *cum de este cu puțință ca un demon să păzească grădina Edenului?* Iar dacă nu era căzut înaintea creației materiale, așa cum susțin dogmaștii astăzi, este posibil să fi căzut în timpul sau la finalul celor șapte zile.

<sup>27</sup> „Îl vedeam pe Satana cum cădea din cer ca un fulger” (*Luca*, 10, 18).

putea fi vindecată. Originile apocatastazei<sup>28</sup> nu se găsesc deci la alexandrinul creștin Origen<sup>29</sup>, ci în tradiția (*Kabbala*) iudaică. Adolph Franck care se ocupă de doctrina Kabbalei, afirmă că „nimic nu este absolut rău, nimic nu este condamnat pentru veșnicie, nici chiar arhanghelul răului sau bestia veninoasă, cum este numit uneori”<sup>30</sup>. Despre *Satan*, identificat forțat cu *Samael*, Franck afirmă că „va veni vremea când bestia își va regăsi numele și natura sa angelică”<sup>31</sup>. Ideea restabilirii este exclusă și condamnată de creștinism, dovada cea mai elocventă fiind însăși cartea Apocalipsei, Sfântului Apostol Ioan. E posibil ca referirea să facă trimitere la originea în demonologia iudaică a numelui zeului babilonian Șamaș, ca *Samael*. Independent de „misiunile divine”, *Satan* îndeplinește trei funcții: „ademenește oamenii, îi acuză în fața lui Dumnezeu și aplică pedeapsa cu moartea”<sup>32</sup>. Este amăgitorul prin excelență. Spre exemplu, parte din procedeele sale sunt bine ilustrate în cazul lui Avraam sau Iov, când, provocându-L pe Dumnezeu, îl obligă pe patriarh la jertfirea fiului său ori, pe Iov îl aduce în pragul blasfemiei. Mai mult decât atât, el este cel care răspândește vrăjitoria, o pseudoștiință divină, cu mult inferioară magiei astrale (astrologia) de care se făcea însă responsabil, zeul babilonian Șamaș, deconspirat de imaginarul demonologic iudaic ca *Samael*. Lui *Satan* i se supun demonii. Conform magiei simpatetice, demonii au aceleași apucături, de aici și concentrarea lor în jurul lui *Satan*. Demonologia iudaică îi va numi ebr. *šedim*, „diavoli”, duhuri viclene răătăitoare și, evident, dușmani ai omului, aceasta în comparație cu viziunea demonologiei babiloniene, mai permisivă și polarizantă, care se folosește de aceștia pentru diferite activități magice. Diferența dintre cele două sisteme stă în exprimările teologice ale celor două sisteme religioase. Termenul *šedim* apare de două ori în *Torah*, în *Deuteronom*, 32, 17 precum și în *Psalmul*, 105, 37, fiind asociat situațiilor când Israel ajunge să fie acuzat că le aduce jertfe, certificând legătura lor strânsă cu fenomenul idolatric (cf. IV *Regi*, 16, 3, I *Corinteni*, 10, 20). Uneori diferențiindu-se în specii, demonii primesc numele de *seirim*, adică „satiri”, locuitori ai ruinelor și spațiilor pustii<sup>33</sup>. Stăpânul lor este îngerul rău *Azazel*, un *veghetor* răzvrătit căruia i se oferea de *Iom Kipur* („Ziua Ispășirii”, un rit „apocatastatic”) un „șap ispășitor”. E singura ofrandă demonică acceptată de cultul monoteismului iudaic. Pe lângă *šidim*, atât Talmudul cât și Mișdrașul pomenesc și de *mazikim* sau „cei vicleni” sau „cei răătăitori”<sup>34</sup>. Această categorie/ specie de spirite malefice „hibride” păstrează trei attribute identice cu ale sfinților îngeri: au aripi și pot *zbura* de la un capăt la altul al pământului, sunt *invizibili*, ori își pot schimba *forma* și cunosc viitorul; precum și alte trei calități comune oamenilor: se *hrănesc*, se *înmulțesc* și mai ales, *mor*. Aceste calități definesc profilul demonologic al demonilor *incubi* și *sucubi*. Evident că existența lor are o origine biblică. Bazându-se pe versetele din *Facere*, 6, 1-4, teologii evrei cred că unii dintre *îngerii veghetori* ai pământului au păcătuit cu ficele oamenilor, acestea născând uriași (*nefilimi*). Urmașii uriașilor, precum și *sufletele lor*, după moartea violentă survenită prin potop, *devin*

<sup>28</sup> Din gr. *apocatastasis*, este „restabilirea” sau readucerea creației la stadiul inițial de puritate. Este o doctrină de origine stoică, potrivit căreia, la sfârșitul veacurilor, toate creaturile decăzute (îngerii răi, demoni și suflete damnați) se vor *restabili* („întoarce la origini”) în Dumnezeu. În „termeni creștini”, această teorie impune consecințe radicale, ca, spre exemplu, anularea importanței oricărui proces personal de sfințire, dispariția judecării de apoi precum și mântuirea forțată a lui *Satan*.

<sup>29</sup> Cf. Henri Crouzel, *Origen. Personajul, exegetul, omul duhovnicesc, teologul*. Traducere de Cristian Pop. Studii de Gilles Dorival și Cristian Bădiliță. Prefață de Ioan I. Ică jr., Sibiu, Editura Deisis, 1999, pp. 341-353; Sergiu Tofan, *Origen. Între teologie și filosofie*. București, Editura Paideia, 2003, pp. 109-129.

<sup>30</sup> A. Franck, *op. cit.*, p. 150; L. Schaya, *op. cit.*, p. 97.

<sup>31</sup> Idem, *op. cit.* Despre *Samael*, Adolph adaugă: „Numele său mistic este *Samael*. În vremurile viitoare i se va tăia prima jumătate a numelui, care înseamnă otravă; a doua (jumătate a numelui) este numele comun tuturor îngerilor. Aceeași idee mai este exprimată sub o altă formă: după ce s-a demonstrat printr-un procedeu kabbalistic că numele lui Dumnezeu cuprinde toate părțile din univers – cu excepția noului, rezervat celor răi ca un loc de ispășire – se adaugă că la sfârșitul timpurilor această parte va reîntra la fel ca celelalte, în numele infailibil. Infernul va dispărea, nu vor mai exista nici pedepse, nici încercări, nici vinovați. Viața va fi o sărbătoare eternă, un sabat fără sfârșit” (*ibidem*, n. 1, p. 150). Prezența numelui divin chiar și în cel al îngerilor răi ar putea fi interpretată ca un act profetic al unei apocatastaze angelice finale.

<sup>32</sup> A. Cohen, *Talmudul*. Traducere din limba franceză de C. Litman, București, Editura Hasefer, 1999, p. 112.

<sup>33</sup> Practic, ei pot fi „întâlniți” oriunde. Practica magică îi arată frecventând latrinele, zonele umbrite (umbra anumitor tufișuri poate fi locul de întâlnire al demonilor), „locurile întunecate, murdare și primejdioase, precum apa” (Idem, *op. cit.*, p. 361). Evident că „duhurile rele fug de lumină și caută întunericul. Deci noaptea este un loc primejdios” (*ibidem*, p. 364).

<sup>34</sup> Rabi Iohanan susținea că „există 300 de soiuri de demoni bărbați; în privința demonilor femele, nu știu câte sunt” (*Ghit.*, 18a, apud. *Ibidem*, p. 360).

*demoni*. Ei sunt aceia care, practic, îi vor tortura, de cele mai multe ori fizic, pe oameni<sup>35</sup>. Sigur, părerile demonologice ale monoteismului sunt variate atunci când se ia în discuție *originea* demonilor. După unii rabini, demonii sunt ființe care au făcut cândva parte dintr-o creație divină<sup>36</sup> cumva neterminată, fără finalitate, deci fără rost. În consecință, Dumnezeu a creat demonii, iar faptul că s-au răspândit este numai rezultatul raporturilor sexuale cu prima pereche de oameni (Adam și Eva)<sup>37</sup>. Există și o ipoteză „involuționistă”, ce are ca punct de plecare o ființă hermafrodită, rea, hiena-bărbat, din care, după cinci cicluri – număr care nu indică perfecțiunea/ finalitatea sacrală ca 3, 7 sau 12 – a șapte ani fiecare, se „naște” un demon<sup>38</sup>.

*Talmudul*, ca de altfel multe alte scrieri kabbalistice, consemnează existența unor practici de exorcizare ale demonilor, constând în folosirea incantațiilor, fumigațiilor, amuletelor precum și a multor altor tehnici străine iudaismului ca origine, dar nu și după ce au fost adoptate cultic de către monoteismul iudaic. În antichitate, luarea în posesie de către un demon era considerată un lucru foarte grav. Se făcea diferența între boală și posesiunea diabolică, de multe ori interpretată ca o formă de pedeapsă (cf. I *Regi*, 19, 9-10; comp. *Matei*, 12, 43-45; *Luca*, 11, 24-28), încercare divină (*Tobit*, 3, 17) sau act magic (*Faptele Apostolilor*, 16, 16-19). Se credea că, de cele mai multe ori, omul este obligat la a înfăptui păcatul prin implicarea directă/ posesiune a diavolului: „Nimeni nu înfăptuiește un păcat decât dacă intră în el un spirit răufăcător”<sup>39</sup>. Păcătoși sau sfinți, cei atinși de sacru, vorbeau în limbile unor specii spirituale ce nu au putut fi ignorate. Pentru a-i exorciza sau pur și simplu pentru a obține răspunsuri la diferite chestiuni, unii dintre rabini, cum ar fi Ioanan ben Zaccai, rabin din secolul I d.Hr, cunoștea „graiul îngerilor slujitori și graiul demonilor”<sup>40</sup>. Importantă era și cunoașterea orientarea sexuală a spiritelor ce urmau a fi alungate. În acest sens, cei mai virulenți sunt considerați demonii feminini ca Lilith și Agat, fiica lui Mahlat și a lui Samael<sup>41</sup> (după alții este și soția lui), dar și Azazel, supranumit și „regele demonilor”, ori mai cunoscutul prinț, Așmedai sau Asmodeu, toți conducători peste păcatele oamenilor, tot atâtea stări spirituale sau iaduri.

Iadul Kabbalei este numit *infernul celor șapte tabernacole*. El cuprinde în chip sistematic toate dezordinele lumii morale și toate suferințele care derivă din aceasta. Franck notează că „acolo vedem fiecare pasiune a inimii omenești, fiecare viciu sau fiecare slăbiciune personificată de un demon, devenind călăul celor pe care i-a făcut să se rățăcească în lumea aceasta”<sup>42</sup>. Cele șapte iaduri, un zигurat răsturnat, se divizează și se subdivizează la infinit, căci pentru fiecare păcat există un regat. Astfel, imaginarul demonologic prezintă în fața ochilor minții imaginea unei imensități tenebroase, toată profunzimea păcatelor ale căror păstrător unic este. Există de asemenea un „Fluviu de foc” care face înconjurul celui de-al treilea Cer. Se crede că cel care se îneacă în „Fluviul de foc” „este mistuit

<sup>35</sup> „Duhurile rele nu atacă numai oamenii, ci și animalele, care, din cauza lor turbează și devin periculoase. Îndeosebi câinii sunt supuși acțiunii lor malefice” (*ibidem*, p. 366).

<sup>36</sup> În acest sens, cu privire la apariția spiritelor *mazikimii*, Cohen notează un aspect deosebit de interesant: „Cu privire la textul: „Dumnezeu a zis: Pământul să producă viețuitoarele după soiul lor” (*Facere*, 1, 24), s-a făcut următoarea observație: „Aceștia sunt demonii pe care i-a creat Sfântul Unic (binecuvântat fie El!), dar când a fost pe cale să creeze trupul lor, a respectat Sabatul și nu l-a creat” (*Geneza R.*, 7, 5). Așa încât erau concepute ca spirite descărnate” (*Ibidem*, pp. 358-359), expresia pură a *non-umanității*.

<sup>37</sup> „În cursul perioadei lungi de 130 de ani când Adam a fost despărțit de Eva (după ce fuseseră izgoniți din Eden), duhurile masculine au căpătat patimă pentru Eva și ea a conceput ca urmare a relațiilor cu ele, iar duhurile feminine s-au pasionat pentru Adam și au avut urmași de la el” (*Geneza R.*, 20, 11, apud. *Ibidem*, p. 359).

<sup>38</sup> „Hiena-bărbat devine la capătul a șapte ani liliac; acesta, după șapte ani, devine un vampir; după șapte ani, vampirul devine o urzică; după șapte ani, urzica devine un spin (sau șarpe); după șapte ani, acesta devine un demon” (*K.B.*, 16e, apud. *Ibidem*).

<sup>39</sup> *Sot.*, 3a, apud. *Ibidem*, p. 358. Conform aceleiași tradiții sacre, „un om nu comite un păcat decât dacă (spiritul necurat a intrat în el) și sufletul înalt îl părăsește, dar când sufletul înalt este în om atunci el dorește (să se întoarcă) la sursa sa, Cel Sfânt, binecuvântat fie El” (Moshe Idel, *op. cit.*, p. 188). Sufletul înalt, fie este *alter ego*-ul ceresc al omului aflat aici pe pământ, fie îngerul său păzitor. Ne este clar că tradiția iudaică a influențat profund creștinismul timpuriu, martor în acest sens fiind *Păstorul lui Herma* (Traducerea textului și îngrijire ediție de Monica Medeleanu, București, Editura Herald, 2007, pp. 76, 80-82).

<sup>40</sup> J. Abelson, *op. cit.*, p. 42. Vorbirea, spre exemplu, în limbi angelice indică contactul viu cu sacru/ posesiunea, cf. *Testamentul lui Iov*, XLVIII-LII, în *Trei apocrife ale Vechiului Testament. Iosif și Aseneth, Testamentul lui Iov, Testamentul lui Avraam*. Traducere, note și prezentări de Cristian Bădiliță, Iași, Editura Polirom, 2000, pp. 105-106.

<sup>41</sup> Dumnezeu a dat regatul lui Israel în mâinile lui Samael pentru păcatele oamenilor (v. Moshe Idel, *op. cit.*, p. 265), viziune în care Israel devine „țapul ispășitor” al omenirii. Ca înger al morții (sau însăși moartea), este acuzatorul lui Israel în fața lui YHWH (cf. L. Schaya, *op. cit.*, p. 117).

<sup>42</sup> A. Franck, *op. cit.*, p. 156. În continuare insistă asupra genurilor de păcate: „Acolo este voluptatea și seducția, dincolo mânia și violența, mai departe impuritatea grosieră, demonul desfătărilor singuratică, într-un alt loc crima, invidia, idolatria, orgoliul” (*ibidem*).

și rămâne ca o flacără printre altele până la sfârșitul tuturor ciclurilor existenței, atunci când focul infernului va fi stins și descompus în Avir<sup>43</sup>, „aerul foarte pur și insesizabil”, pe care îl respiră singurul Veșnic<sup>44</sup>. Stăpânul suprem al iadului este Satan sau Samael (după Kabbală), căruia i se dă o soție, personificare a viciului și senzualității, căci numele Lilith semnifică prostituata și amanta celor desfrânați, reuniți într-un singur nume - Bestia<sup>45</sup>.

## 2. Cuplul Adam - Lilith

Conform referatului biblic al genezei, Adam (אָדָם) este întâiul om și părintele rasei omenești. Conform etimologiei biblice, numele său derivă din ebraicul *adama* (ADM) – „pământ”, în sens strict fizic, „materia primă din care este clădită ființa întrupată a omului”<sup>46</sup>. Conform tradiției evreiești, Adam reprezintă unitatea tuturor oamenilor. Prototipul său ceresc este *Adam Kadmon*, sau *Adam Elyon*, o creație pură a *imaginarului* lui Dumnezeu (YHWH). Adam Kadmon este „omul original sau primordial, nici bărbat, nici femeie, mai aproape de Divinitate decât Adam, care este făcut din țărână”<sup>47</sup>. Adam cel pământesc rămâne o „reflecție” a lui Adam Kadmon, produsul compozit al mai multor interferențe, parte dintre ele, feminine, așa cum vor susține mai târziu unele doctrinele gnostice<sup>48</sup>. Prezenței autoritare a lui Lilith i se va împotrivi „feminitatea” lui Adam, „extrasă” mai apoi din el și transformată într-o entitate independentă, Eva. Cea care stă deci împotriva lui Adam este Lilith (לילית), care, conform unui Midraș<sup>49</sup>, „a fost prima nevastă a lui Adam, creată din țărână ca și el în același timp cu el”<sup>50</sup>, la origine un *înger* oferit de YHWH și transformată în demon ca pedeapsă pentru nesupunerea arătată în fața soțului ei. Există două registre prin intermediul cărora Lilith e introdusă din sfera demonologiei babiloniene, în câmpul demonologiei ebraice.

Primul se naște din interpretarea a trei versete biblice. În această interpretare, kabbaliștii<sup>51</sup> *reconstruiesc o istorie personală* a unui personaj demonic (Lilith) de origine sumeriană, acceptat treptat de câmpul religios imaginar semit (iudaic). Se încerca deci introducerea și mai ales explicarea rolul important al lui Lilith în perioada imediat următoare creării lui Adam. Astfel, în cartea *Facerii*, ei găsesc primele „aluzii” cu privire la existența lui Lilith. În *Facere*, 1, 27, se spune că „Dumnezeu l-a făcut pe om după chipul Său... a făcut bărbat și femeie”. Apoi, în 2, 18, Dumnezeu recunoaște că „Nu este bine ca omul să fie singur; să-i facem ajutor potrivit pentru el”. În fine, în 2, 22: „Iar coasta luată din Adam a făcut-o Domnul Dumnezeu femeie și a adus-o la Adam”. Primul verset citat ar sugera că YHWH-Elohim a creat pe Adam căruia i-a oferit pur și simplu o femeie, aceasta nefiind alta decât Lilith. Apoi, brusc, omul (Adam) rămâne singur. Nu se spune, nu neapărat pentru că nu se „știe” cauza. Aici se deschide câmpul speculațiilor angeologice: să-l fi părăsit oare Lilith pe Adam? Dacă nu, atunci de ce ar fi spus YHWH că nu e bine ca omul să fie singur, raționament logic care duce la o concluzie clară, să-i facem „ajutor potrivit”. Nu se pune problema ca prima soție (Lilith) să-i fie ajutor lui Adam, ci doar femeie. De abia a doua, Eva, îi va fi oferită drept ajutor. Eșecul lui Lilith este și eșecul lui YHWH de a nu găsi „ajutor potrivit” pentru Adam, motiv pentru care el nu va fi amintit în textul cărții. Însă, unul din rolurile tradiției este să nu uite ceea ce nu este scris. Interesant că Lilith nu e creată din coastă, ci după chipul Său, la fel ca Adam, sugerându-se egalitatea cu acesta

<sup>43</sup> Avr – „Lumină” („Să fie lumină”, *Facere*, 1, 3) este locul de unde izvorăsc arhetipurile celor cerești (L. Schaya, *op. cit.*, pp. 126-128).

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>45</sup> A. Franck, *op. cit.*, p. 157; cf. *Apocalipsa*, 17, 1-18.

<sup>46</sup> Dragobert D. Runes, *Dicționar de iudaism. Rituri, obiceiuri și concepte iudaice*. Traducere din limba engleză de Viviane Prager. București, Editura Hasefer, 1997, p. 13.

<sup>47</sup> *Idem*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>48</sup> „Adam a venit întru ființă din două fecioare, din Duhul („Ruach” – n.a.) și din fecioara pământ” (*Evanghelia după Filip*, 71, 16-18, în *Evangheliile gnostice*. Traducere, studii introductive și note de Anton Toth, București, Editura Herald, 2005. Vezi de asemenea nota la aceste versete la p. 216.

<sup>49</sup> *Midraș*-ul sau „expunerea” este un „comentariu omiletic asupra canonului biblic. Comentariile sunt de două feluri: cele referitoare la lege sau ritualuri (*Halaha*) și cele cu caracter legendar moralizator, folcloristic și anecdotic (*Hagada*)” (*ibidem*, pp. 204-205).

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 188.

<sup>51</sup> Felicia Waldman are dreptate atunci când observă că „această demonizare a vieții a fost unul dintre factorii cei mai activi, dar și cei mai primejdioși în dezvoltarea Kabbalei” (*Ocultarea în mistica iudaică. Ocultismul Kabbalei*, București, Editura Paideia, 2002, pp. 203-204).



și nu supunerea față de el, precum în cazul Evei, „născută” din coastă. De aici și cauza nesupunerii - egalitatea. În paranteză fie spus, interpretările, multe la număr, oferite de teologia ortodoxă, nu sunt de acord cu existența a două „Eve”, cu toate că apare o oarecare stare de confuzie atunci când citim mai ales primele două versete. Frumusețea textului divin stă în interpretare, născută din infinita potență a imaginarului spiritual al ființei umane.

Al doilea registru ține de menționarea explicită a numelui Lilith. Singura explicație pentru care s-au ales textele din *Facere* pentru a explica originea lui Lilith este aceea că demonul nu ar fi putut fi încadrat în nici un alt eveniment biblic. Aparenta neclaritate a formulărilor din *Facere* ar fi permis inserarea mitului lui Lilith alături de apariția lui Adam. Într-un verset din cartea lui *Isaia* nu se mai pune problema exegezei biblice, ci a asimilării efective a unei secțiuni importante a tradiției demonologice babiloniene, *vampirismul*, absolut străină credințelor demonologice iudaice. În *Torah*, Lilith este menționată explicit o singură dată: „Acolo se vor întâlni pisici sălbatice, acolo își vor da satyrii întâlnire, acolo însăși Lilith<sup>52</sup> își va stabili lăcașul și își va afla o retragere liniștită” (*Isaia*, 34, 14)<sup>53</sup>. Pentru evrei, personajul său se concretizează în *Talmudul Babilonian*, *Alfabetul lui Ben Sira*, precum și în *Zohar*. Numeroasele legende medievale îi valorifică agresivitatea sexuală, despre care vom discuta însă mai târziu. YHWH a construit corpul îngerului din pământ, la fel cum a procedat și cu Adam. Se spune că pe neașteptate amândoi au început să se certe, motivul fiind unul sexual<sup>54</sup>. Cei doi au avut o relație în urma căreia s-a născut Cain<sup>55</sup>, Abel fiind fiul Evei. Privind problema sub aspectul social al relațiilor din familiile tribale semite, Knappert afirmă că cei doi ar fi fost fiii soțiilor rivale, situație care „ar explica ura dintre ei alimentată de mamele lor”<sup>56</sup>, o realitate de altfel des întâlnită în relațiile poligame.

Dacă Lilith este un exemplu pentru mișcarea feministă actuală<sup>57</sup>, nu la fel stau lucrurile cu cea de-a doua femeie a lui Adam, Eva, care îi va fi supusă total (*Facere*, 3, 16), *genetic* (din „coasta” lui Adam sau prin „creație”), dar și prin *poruncă divină*.

<sup>52</sup> Cf. *Biblia Hebraica Stuttgartensia* (Stuttgart, 1990), unde apare în text numele חַלִּיל. Traducerea ortodoxă a Sfintei Scripturi face trimitere la demonii nopții, căci în loc de Lilith s-a tradus „năluci ce umblă noaptea” (*Biblia sau Sfânta Scriptură*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988), ori *nălucile* sunt *strigoi* sau *duhurile morților* care nu au odihnă. În traducerea oferită de Martorii lui Iehova o variantă acceptată și de alți specialiști în religiile Orientului Mijlociu, numele lui Lilith e înlocuit de formularea „pasărea de noapte” (*Sfintele Scripturi. Traducerea Lumii Noi*. Watchtower Bible and Tract Society of New York, 2006).

<sup>53</sup> La fel ca zeiței Atena, lui Lilith îi este asociată bufnița, pasărea a nopții, a morții și a dezolării. Knappert este de părere că „Lilith, la fel ca Atena, a fost inițial zeița morții care trăia în lumea subpământeană, cu morții. Ca atare ea era și zeița fertilității, deoarece, pentru gândirea antică, pământul unde erau îngropați morții, este și pământul care ne dă cereale și hrană; de aici, misiunea sa ca primă soție a lui Adam (și Adam înseamnă „pământ”). Ea i-a arătat noaptea și l-a sedus, împotriva dorinței lui Elohim” (Jean Knappert, *Enciclopedia. Mitologia și religia Orientului Mijlociu*. Traducere de Gherasim Țic. București, Editura Nemira, 2003, p. 167).

<sup>54</sup> „Ea a spus: „Eu nu mă voi culca dedesubt”, iar el a spus: „Eu nu mă voi culca dedesubt, ci deasupra, căci tu ai fost menită să fii dedesubt, iar eu să fiu deasupra”. Ea i-a spus: „Suntem egali amândoi, căci amândoi am fost făcuți din pământ (...)”, așa că nu s-au înțeles” (Pauline Bebe, *Femeile iudaismului. Dicționar*. Traducere de Janina Ianoși. București, Editura Hasefer, 2002, p. 147).

<sup>55</sup> Riturile agrare sunt strâns legate de cultele chthoniene, de care Lilith nu pare a fi străină. O astfel de legătură aduce o oarecare lumină asupra refuzului lui YHWH de a-i primi jertfa lui Cain. După ce îl ucide pe Abel, neamul lui Cain devine unul blestemat, atât de păcătos încât e în stare a aduce mutații de natură genetică speciei umane (*Facere*, 6, 4). Unii cercetători consideră că cei care au avut relații păcătoase cu fiicele oamenilor sunt îngeri în urma cărora s-au născut uriașii (*nefilimi*, ebr. עֲבֵרִית – sau „doborâtorii”/ *hanNefilim*, „cei care îi fac pe alții să cadă”), alții că sunt fiii lui Abel, iar alții, ca Sfântul Ioan Gură de Aur, nu reușesc să clarifice acest verset cu toate că îl comentează amplu într-una din omiliile sale (Sfântul Ioan Gură de Aur, *Omiliile la Facere*, vol. I, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2003, pp. 268-271). Conform teologie creștin-ortodoxe, „Fiii lui Dumnezeu” sunt oameni și nu îngeri. Ei sunt numiți astfel dată fiind pietatea lor ce-i apropie de Dumnezeu la fel cum fiul e apropiat de tatăl său. Calitatea de „fii ai lui Dumnezeu” este oferită uneori și îngerilor (cf. *Iov*, 1, 6). De aici confuzia. Să revenim la varianta ortodoxă. Acești oameni credincioși sunt în cea mai mare parte urmașii lui Set, iar „fiicele oamenilor” reprezintă spița păcătoasă a neamului lui Cain. Adjectivul „frumoase”, ca și expresia „aflară plăcere”, indică simțul lumesc al oamenilor (cf. Nicolae Neaga, *Facerea*, Sibiu, 1945, p. 39), al atracției irezistibile. Cu toate acestea, apariția uriașilor este un fenomen deosebit, relatat de marile mituri ale lumii și păstrat în extrem de multe tradiții populare ce nu s-a mai repetat, chiar dacă oameni sfinți au căzut adesea în păcatul curviei. Personal rămânem la părerea „fii ai lui Dumnezeu” nu sunt oameni, îngeri, apelativul fiind intenționat utilizat pentru a indica doar creaturile spirituale, oamenii fiind „robiei Domnului” sau „ebed Yahweh”, (titlatură cu sens mesianic, cf. *Isaia*, 53, 11) pe tot parcursul Vechiului Testament.

<sup>56</sup> J. Knappert, *op. cit.*, p. 168.

<sup>57</sup> P. Bebe, *op. cit.*, p. 150.



Se spune că după ce chibzui puțin, probabil gândindu-se la rostul unei vieți permanent dedicate lui Adam, Lilith rosti sfântul Nume al lui Dumnezeu<sup>58</sup>, Tetragramatonul (YHWH), moment în care își luă zborul, părăsindu-și definitiv bărbatul<sup>59</sup>. Adam se va plânge mai apoi lui Dumnezeu: „femeia pe care mi-ai trimis-o m-a părăsit”<sup>60</sup>. Pentru că Bunul Dumnezeu nu acceptă „divorțul”/ refuzul, trimite în urmărirea ei trei îngeri cu misiunea de a o readuce lui Adam. Îngerii sunt dispuși să își manifeste rolul de *mesageri* și de *însoțitori*, în situația în care Lilith, acceptă de bună voie să se întoarcă supusă, la soțul ei. Îngerilor nu li s-a dat nici o putere asupra lui Lilith, căreia Dumnezeu îi respectă liberul arbitru. Practic, ei își duc la capăt doar misiunea de informare căci transmit porunca lui YHWH: „Dacă dorește să se întoarcă, e bine”<sup>61</sup>, dacă nu, o sută de copii vor muri, în fiecare zi, o sută de copii pe capul ei”<sup>62</sup>. Bindecuvântarea nașterii de prunci se transformă în blestemul morții acestora. Asumându-și consecințele, ea refuză întoarcerea la Adam, astfel, dintr-o creatură cerească, purtătoare de viață, e judecată în absență, transformându-se în *demonul* Lilith. Va lupta deci împotriva vieții, făcându-se vinovată de imperfecțiunile genetice ale pruncilor Evei, afectând continuu starea perfectă a genei umane. Pentru că pericolul „dezintegrării” genetice a umanității era imens, din textul citat de Pauline Bebe aflăm că, „atunci când (îngerii – n.a.) i-au auzit cuvintele (de refuz – n.a.), ei s-au adunat (au înconjurat-o) și au prins-o în așa fel încât ea a jurat în numele lui Dumnezeu Cel Viu și a hotărât ca de fiecare dată când le va vedea numele sau chipul pe vreun talisman să nu făptuiască nici un rău respectivului copil”<sup>63</sup>. În plus, ea s-a angajat ca o sută din proprii ei copii să moară în fiecare zi și, de aceea, în fiecare zi mor câte o sută de demoni”<sup>64</sup>. Că Lilith s-a angajat ca o sută din proprii ei copii să moară zilnic este mai degrabă o „târguială” prin care ea urmărea să scape doar cu un minim de pedeapsă. Din această cauză, noi (evreii – n.a.) scriem numele copiilor mici pe amulete, pentru ca în cazul în care ea vede aceste nume să-și amintească de jurământul ei și copilul să se însănătoșească”<sup>65</sup>. Fără amuletă nu există deci garanția că Lilith își va ține cuvântul. Liberul arbitru

<sup>58</sup> Locul numelui lui Dumnezeu în teologia și mistica iudaică este unul central. Toate creaturile cerești cunosc acest nume, având, după caz, și libertatea de a-l folosi. Cu toate că Lilith, la fel ca Adam, a fost făcută din pământ, păstra amintirea numelui divin de care s-a folosit ca ființă angelică atunci când s-a ridicat la cer, odată cu trupul material. Adam nu folosește numele divin pentru că pur și simplu nu îl știe, din moment ce a fost descoperit oamenilor mult mai târziu, respectiv lui Moise (*Exod*, 3, 15). Astfel, rostind numele, Lilith nu se mai comportă ca un om, ci ca un înger. Neascultarea îi va aduce damnare. Acest episod ne amintește că îngerii pot cădea în orice moment, dacă li se oferă libertate, chiar și după lepădarea Satanei de Dumnezeu. În acest caz, Lilith nu este ispitită de diavol. Ea pur și simplu nu concepe ca natura angelică să se supună celei umane. Este adevărat că în *starea angelică* Lilith era superioară esenței spirituale a lui Adam, după cum era și *egală* acestuia prin trup. Logica ei, de altfel corectă, se opune poruncii divine. Din acest moment, totul degenerază. Chiar și după ce cade în dizgrația divină, Lilith se comportă *ca o femeie*. Ea va da naștere, prin acuplarea sexuală cu bărbații, unui număr practic infinit de copii/ demoni. Este deci mult mai prolifică decât Eva, fapt care ne face să credem că Dumnezeu dorea o înmulțire rapidă a oamenilor pe pământ. Interesant este că nu devine steapă, semn că vechea natură deificată nu a putut fi ștearsă. Calitatea biologică a progeniturilor urma să fie mult superioară celor oferite de Eva. Practic putem lua în discuție specii de oameni diferite care au un părinte comun: omul. Natura lor hibridă explică, la fel ca în cazul nefilimilor, în variantă iudaică, natura *eroilor*.

<sup>59</sup> Avem aici originea primului divorț intentat de „femeie” și nu de bărbat, un antipod al divorțului mozaic, profund patriarhal.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 147. Aceeași neputință în gestionarea unei relații cu partenerul de sex opus o arată Adam și atunci când spune că: „Femeia pe care mi-ai dat-o să-mi fie alături mi-a dat din rodul pomului și am mâncat” (*Facere*, 3, 13).

<sup>61</sup> Este acesta semnul aplicării liberului arbitru de către Dumnezeu. „Dar acest liber arbitru este o parodie sarcastică, de vreme ce, în cele din urmă, ea nu poate scăpa de soarta blestemată care o face să-i îmbolnăvească pe copii” (*Ibidem*, p. 149). Lilith și-a sacrificat libertatea și implicit statutul în detrimentul propriului stil de viață, neagreat și prin urmare pedepsit, de către divinitate. Dumnezeu este dispus să ierte (să dea totul uitării), chiar și ființele angelice, dacă acestea manifestă „pocăință”, recunoscându-și păcatele.

<sup>62</sup> *Ibidem*, pp. 147-148. Este acesta motivul mitic prin care Lilith se leagă de Avestița. Toți copiii care vor muri sunt de fapt uciși de acest demon. Lilith primește astfel o funcție în cadrul demonologiei iudaice: *ucigașă de prunci*, pe când Eva este „mama tuturor celor vii” (*Facere*, 3, 20). Ar trebui deci să înțelegem că de moartea pruncilor este vinovată Lilith, iar aceasta se întâmplă *ca pedeapsă* divină, caz în care nu sunt siguri că sancțiunea este aici rodul lucidei judecăți, ci mai degrabă al unei hotărâri luate în urma unei izbucniri nervoase, transformată iremediabil în decizie.

<sup>63</sup> Îngerii, îngrijorați de viitorul umanității, fac apel la liberul lor arbitru, acționând „instinctiv” în direcția protejării speciei umane, hotărâsc o metodă magică de prevenire și înlăturare a atacului demonic. În acest sens, ei nu acționează în urma unei porunci divine, după cum nici nu sunt condamnați în urma hotărârii luate.

<sup>64</sup> Nu doar în tradiția demonologică iudaică există credința că demonii mor. În basmele noastre populare, spre exemplu, zmeii „crapă”. Tipul acesta de moarte e caracteristic sufletelor inferioare, niște *accidente ale creaturii în creație*. Aceste „forme de viață” se mai pot numi și „hibrizi”. Prin angajamentul ei, Lilith vrea să compenseze cumva pierderile umane, impunând un oarecare echilibru între specii. Progeniturile ei sunt numite *demoni* pentru că apar ilegal, în urma multiplelor acuplări cu bărbații al căror liber arbitru e ignorat, fie prin forță, fie prin manipulare.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 149. Demonii își iau angajamente, dar aceasta nu înseamnă că le respectă permanent. Așa se face că amuletele ce poartă numele copilului o vor obliga pe Lilith să își respecte legământul făcut în fața îngerilor precum și *indirect* prin puterea numelor divine aplicate pe ea în fața lui Dumnezeu. De aici, capacitatea limitată de protecție a amuletei.

al îngerilor este un element rar imaginat de teurgia iudaică. Prin tăcere se arată toleranța lui YHWH față de conceperea și purtarea de talismane pe care apar desene, cuvinte de putere, nume angelice și divine. Totuși, Lilith nu va suferi prea mari pierderi, căci, așa cum vom vedea, ea rămâne cel mai prolific dintre demonii incubi<sup>66</sup>. Mai mult, ea nu este legată și aruncată în iad, ci doar alungată, locuință devenindu-i întinsele pustietăți, mormintele și locuințele părăsite de pe toată suprafața pământului. Decât să se întoarcă și să se supună lui Adam, considerându-se superioară, după cum și era, Lilith acceptă blestemul unei sexualități continuu bântuită de poftă, care o va apăsa până la finele veacurilor.

Cu timpul, se dezvoltă o serie de variante în care Lilith este denigrată, semn al demonizării extreme de care a avut parte. Astfel, „Dumnezeu a făcut-o pe Lilith nu din coastă (a lui Adam, cum s-a întâmplat în cazul Evei – n.a.), ci din gunoaie și rahaturi”<sup>67</sup>. În legendele populare românești antropogonice, Eva este creată accidental de către un Dumnezeu-gospodar obosit și neatent fie din coada unei pisici, a unui câine sau chiar a Diavolului însuși<sup>68</sup>. Mai mult decât atât, „din împerecherea lui Adam cu această femeie demon, cât și cu o alta, numită Nahana, sora mai mare a lui Tubal-Cain, a apărut Asmodeus<sup>69</sup> și încă numeroși alți demoni care-i mai chinuiesc și astăzi pe oameni”<sup>70</sup>. Se spune că peste generații, aceste două femei depravate (care nu au cunoscut moartea), au fost judecate de Solomon, care le-a și condamnat. Mai grav, după Rabinul Joseph din Hamadan, Lilith, prima Evă, este concubina demonică atât a lui Adam, cât și a lui YHWH<sup>71</sup>, în ea fiind unificate cele șapte puteri de pe tărâmul impurității.

Revolta ei, deși motivată de un adevăr personal puternic, exprimă în același timp o fire rebelă, dezlănțuită odată cu apariția liberului arbitru, identic cu momentul „umanizării” ei. Din aceste motive, va acționa pe cont propriu, fără ca, în prealabil, să I se fi plâns lui Dumnezeu de opoziția lui Adam, generată de însăși porunca divină. Doi bărbați și trei îngeri nu îi vor schimba atitudinea, perspectivă prin care Lilith poate fi considerată simbolul spiritului al feminismului<sup>72</sup> condamnat nu de puține ori prin ardere pe rug. Pe de altă parte, pedeapsa divină vine ca un exemplu pentru ceilalți îngeri de a nu părăsi porunca divină, cu toate că mai târziu veghetorii sau „fiii lui Dumnezeu” (*bene elohim*) se vor dezice cam în același fel de Dumnezeu, părăsindu-l și coborând pe pământ ca să se unească fizic cu fiicele oamenilor (*Facere*, 6). Mai degrabă, acțiunea lui Lilith creează un precedent pentru veghetorii, care, spre marea uimire a îngerilor rămași fideli lui Dumnezeu, nu vor fi mult mai aspru pedepsiți decât Lilith, transformată în *demon*, cu toate că distrugerile lor au generat potopul, ei păstrând atributul de *îngeri*, căruia i se adaugă doar „orientarea” spirituală, de *răi*.

<sup>66</sup> „Demonul are puterea nu numai de a omorî copii, ci și de a aduce pe lume alți demoni distrugători. Lilith fâgăduiește moartea unei părți a progenerării sale ca și faptul de a-i lăsa neatînși pe nou-născuții purtători de amulete, dar va fi de acum înainte animată de sentimentul răzbunării. Cu toate acestea, își va respecta jurământul” (*ibidem*).

<sup>67</sup> L. Benjamin, I. Cajal-Marin, H. Kuller, *op. cit.*, p. 65. Cu toate că nu știm din ce anume a fost făurit corpul fizic al lui Lilith, cu siguranță că Adam nu ar fi putut avea copii cu un trup alcătuit din gunoaie și excremente. Expresia românească „ești un rahat” își poate avea originea într-o astfel de credință.

<sup>68</sup> Pentru mai multe detalii cu privire la valorizarea negativă a femininului în mitologia populară românească vezi Liliana Danciu, *Les images de la féminité dans la mythologie populaire roumaine*, „TrieTrac: Journal of World Mythology and Folklore”, volume 8, nr. 1/ 2015, Africa de Sud, Pretoria, pp. 20-34.

<sup>69</sup> În demonologia iudaică, este un demon distrugător al fericirii matrimoniale. Numele-i derivă din ebraicul *Ašmeday* sau din persanul *Ašmadaeva*. Deține rangul de rege și este descris ca având trei capete: unul de taur, altul de berbec, iar al treilea al unui câpcaun; are picioare de cocoș și călărește un leu ce scuipă foc” (Antoaneta Olteanu, *Dicționar de mitologie. Demoni, duhuri, spirite*. București, Editura Paideia, 2004, p. 43). Uneori este identificat cu *Samael* care a sedus-o pe Eva, ca și pe multe alte femei după ea. Alteori e asociat cu *Pazuzu* (cf. M. Lurker, *op. cit.*, p. 33; Petru Adrian Danciu, *Pazuzu and Lamatshtu – The demonic couple in the Babylonian Mythology*, în „Journal of Romanian Literary Studies”, nr. 10/ 2017, pp. 602-614 – <http://www.upm.ro/jrls/JRLS-10/Rls%2010%2082.pdf>). Extrem de viclen, știe să semene discordie. Păzește secretele oamenilor și al comorilor ascunse. În fine, cel puțin prima parte a descrierii sale, cu privire la cele trei capete, ne trimite la un posibil statut de *heruvim* (cu toate că acesta are 4 fețe, cf. *Iezechiel*, 10, 14) de care s-a bucurat înainte de cădere.

<sup>70</sup> L. Benjamin, I. Cajal-Marin, H. Kuller, *op. cit.*

<sup>71</sup> M. Idel, *op. cit.*, p. 263. După Idel, Lilith/Eva, „este descrisă ca demon în *Midrašul* clasic, însă, din câte știu eu, nu ca o concubină. Transformarea ei explicită într-o concubină a lui Dumnezeu pare a fi în principiu rezultatul bogatei imaginații a lui R. Joseph, care a încercat, după părerea mea, să sugereze un principiu hermeneutic mai general care să nu îl opună pe Dumnezeu răului, sau pe Dumnezeu soției Lui – ca în marea majoritate a textelor cabalistice care aparțin de Cabala teozofică – ci soția și concubina ca două entități feminine care interacționează sexual cu Dumnezeu ca două persoane independente” (*ibidem*, p. 264).

<sup>72</sup> Acest aspect este evidențiat în Liliana Floria, *Adam and two Evas – an unique erotic triangle*, în „Journal of Romanian Literary Studies”, no 6/ 2015, pp. 238-246.

Istoria imaginată demonologică a lui Lilith se fondează, așa cum am spus la început, pe legendele sumeriene și babiloniene, conform cărora, încă de la începuturile lumii, existau doi demoni, unul masculin, *Lilu*<sup>73</sup> și altul feminin, *Lilitu* sau *Lilim*, ce formau un *cuplu*. Ei erau *egali* în *putere* și deosebit de violenți, răbind deopotrivă bărbații, femeile lăuze, dar și copiii. Nu știm cum își imaginau sumerienii originea celor doi și nici care a fost motivul ce i-a determinat să-și îndrepte acțiunile împotriva întregii umanități. Ceea ce știm cu certitudine este că nu pare a se pune în discuție vreun conflict, din contră cei doi colaborau în toate acțiunile lor. Posibil ca exemplul celor doi să fie transferat și modificat mai târziu pentru un alt cuplu, Pazutu și Lamasthu. Părerea noastră este că, la origine, cei doi demoni au fost zeități cu funcții depline în riturile de fertilitate agrare legate de fazele Lunii. Un „accident religios” generat cel mai probabil de o acțiune militară, le-a subminat autoritatea, cultul fiind înlocuit cu cel al zeului lunar Sin și cel solar, Șamaș. Lipsiți de atributele fertilității, *Lilu* și *Lilitu* s-au transformat în demoni. Tradiția demonologică evreiască nu a păstrat decât varianta feminină a cuplului demonic, asimilând cele două personalități într-un singur nume, cu toate că a reținut ura împotriva bărbaților de la demonul *Lilu* și dorința de a ucide femeile lăuze și copiii de la demonul femelă *Lilitu*. *Lilith* a devenit o personalitate feminină, unică și dominantă. Sigur, *Lilith* va acționa pe ascuns, fiind pusă în legătură cu *laila*, „noaptea”, un demon nocturn a cărui locuință este Luna. Unii cercetători o pun în legătură cu cuvântul sumerian *luli*, „deregla” sau „libertinaj”, arătând că la originea ei sumeriană ar fi fost un demon care atâta la voluptate. Demonologia iudaică a păstrat ideea, catalogându-l drept *demon sucub*. Din Palestina, *Lilith* a ajuns în Grecia, unde i s-a alăturat lui Hecate, ale cărei fiice erau reprezentate cu un posterior „ca cel al unei măgărițe (simbolul lascivității și al cruzimii) și obișnuiau să sugă sângele jertfelor lor”<sup>74</sup>.

Demonii sucubi, respectiv incubi, sunt ființe angelice decăzute ori sufletele nefilimilor și nu sufletele umane supuse unei astfel de patimi. Demonii sucubi provoacă atacuri de natură sexuală asupra oamenilor în timpul somnului și uneori chiar în stare de veghe. Atunci când apare coabitarea, actanții umani sunt suspectați de practicarea actelor magice. Creștinismul a mers până la a considera drept produs al acestor demoni orice rituri de natură sexuală. În acest sens, iată ce ne spune Zoharul despre *emanațiile demonice*, produse ale dimensiunilor inferioare ale creierului nostru: „Când regele Solomon s-a dus în livada de nuci, a luat o coajă (klipa) și a asemănat striatiunile acesteia cu acele duhuri care inspiră dorințele senzuale ale oamenilor, așa cum stă scris: „și desfătarea fiilor omului vine de la demonii masculini și feminini” (*Eclesiastul*, 2, 8)<sup>75</sup>. Acest verset arată în același timp că plăcerile pe care oamenii și le îngăduie în timpul somnului dau naștere la o multitudine de demoni”<sup>76</sup>. Desigur se face trimitere la *Lilith* dar și la alți demoni feminizați, precum și la procreații de natură demonică. În fine, somnul este starea ideală a contaminării imaginarului conștient cu reziduurile inconștientului, în urma căreia prind contur „demonii personali”. Puterea de seducție a lui *Lilith* este coplesitoare. Rabbi Hanina susținea că nicodată „un bărbat nu trebuie să doarmă singur într-o casă – cel care o va face, va fi înhățat de *Lilith*”<sup>77</sup>, aceasta pentru că demonul își face obicei prin a ataca bărbații *singuri*. Singurătatea este și motivul asaltului sexual al anahoreților. Prin atitudinea-i virulentă, ea își mai dispută și acum supremația „de a sta deasupra”, impunându-și de această dată voința de a sta peste, de a domina, de a consuma victima. Ea apare când bărbatul doarme. Îi induce o stare de vis erotic, cu senzații atât de puternice încât îi produce ejacularea. Se crede că imediat îi ia sperma pentru a produce cu ea copii-demoni, care nu doar că îi înlocuiesc pe cei pierduți ai ei, mai mult decât atât, îi triplează ca număr. Pe drept cuvânt, legendele medievale o pot numi „ispititoare”, inițial primind numele de „năluca nocturnă”. Prin astfel de procedee se credea că *Lilith* obținea copii

<sup>73</sup> *Lilu* (*Lilû* sau *Lillû*) este un sucub, adică demon masculinizat, „care posedă femeile noaptea în somn; este și patron al nopții și al vântului (A. Olteanu, *op. cit.*, p. 250).

<sup>74</sup> Manfred Lurker, *Lexicon de zei și demoni. Nume, funcții, simboluri / atribute*. Traducere în limba română de Adela Motoc, București, Editura Enciclopedică, 1999, p. 190.

<sup>75</sup> Traducerea *Septuagintei* în limba română nu menționează prezența demonilor, Vezi *Septuaginta*, vol. IV-1, Volum coordonat de Criatian Bădiliță, Francisca Băltăceanu, Monica Broșteanu, în colaborare cu pr. Ioan-Florin Florescu, Iași, Editura Polirom, 2006, p. 533.

<sup>76</sup> Dan Cohn-Sherbok, *Mistica iudaică. Antologie*. Traducere de Sanda și Gheorghe Lepoev, București, Editura Hasefer, 2000, pp. 156-157.

<sup>77</sup> P. Bebe, *op. cit.*, p. 149.

viguroși, demoni, dușmani ai neamului omenesc. Lilith nu poate acționa asupra unui bărbat dacă acesta e căsătorit, dar îl poate ataca atunci când el nu stă alături de soția sa. Ar putea fi acesta unul din motivele pentru care mistica iudaică nu acceptă retragerea totală sau monahismul, pentru că „nu este bine ca omul să fie singur”.

### 3. De la Lilith la Avestița

Elena Sevastos reproduce un studiu comparativ a dr. M. Gaster, ce pune în relație pe Lilith cu Avestița, ultima fiind înțeleasă ca o „extensie” în spiritualitatea noastră a celei dintâi<sup>78</sup>. În analiza lui Gaster găsim un text popular cu rol de talisman, care a circulat în mediile evreiești de la noi. El reprezintă „puntea de legătură” dintre tradiția demonologică iudaică și cea magico-precreștină românească. La fel ca în cazul demonului asiro-babilonian Lamashtu, Lilith aduce răul ca boală asupra pruncilor nou-născuți, motiv pentru care demonologia iudaică face uz de „amulete speciale pentru îndepărtarea ei”<sup>79</sup>. Același lucru se întâmplă și la noi, unde Avestița atacă pruncii îmbolnăvind-i. Uneori reușește chiar să-i ucidă. Mai mult decât, Lilith și Avestița răpesc copiii din casele și de lângă părinții lor.

Până în acest punct al argumentării noastre știm că pe amuletele demonului Avestița nu apare numele copilului ce urmează a fi protejat, ci doar numele ei. Amuleta este ținută în pat sau purtată la gât. Demonologia românească a considerat de cuviință să utilizeze numele demonului, care, odată descoperite, îl pun pe fugă la simpla lor vedere sau dacă sunt rostite. Există totuși o diferență de concepție între cele două tipuri de talismane. Talismanele împotriva lui Lilith țin de magia înaltă a cărei origine se găsește urmând linia sacerdotală a preoților babilonieni, mai târziu adaptată demonologiei monoteismului iudaic. În talismanul românesc se observă păstrarea alterată a numelor celor trei îngeri „traduse” în limba română<sup>80</sup>, nume care au putere acum asupra demonului Avestiței/Lilith. Chiar dacă talismanele împotriva Avestiței sunt expresia unei construcții sincretice a magiei populare românești, aceasta este profund influențată de imaginarul demonologic iudaic. Poate că cea mai mare diferență dintre cei doi demoni este aceea că despre Lilith se spune că ar fi un demon sucub, atribut inexistent în scrierile despre Avestița, un răspuns al mediului popular românesc, de altfel creștin. Ortodoxia exclude sucubat-ul ca fenomen, cu toate că patristica creștină recunoaște prin intermediul scrierilor sale că, nu de puține ori, atacurile demonilor sunt și de natură sexuală. Demonologia populară românească nu a asimilat și numele demonului Lilith pentru că Avestița exista deja pe teritoriul nostru, ca zeitate a fertilității, suferind treptat procesul demonizării sub presiunea monoteismului creștin, o istorie sacră ce pare că se repetă.

### BIBLIOGRAPHY

- Abelson, J., *Mistica ebraică*. Traducere din limba engleză de Ilie Iliescu, București, Editura Herald, 2006.
- Adămuț, Anton I., *Filosofia Sfântului Augustin*, Iași, Editura Polirom, 2001.
- Autran, Charles, *Mithra, Zoroastru și istoria ariană a creștinismului*. Traducere de Tudor Reu și Robert Adam. București, Editura Antet, 1995.
- Benjamin, Lya, Irina Cajal-Marin, Hary Kuller, *Mituri, rituri și obiecte rituale iudaice. Culegere de texte și comentarii*. Cuvânt înainte de Academician Nicolae Cajal, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994.

<sup>78</sup> *Lilith și cei trei îngeri*. Studiu comparativ de dr. M. Gaster, apud. E. D. O. Sevastos, *op. cit.*, vol. II, pp. 192-196.

<sup>79</sup> D. D. Runes, *op. cit.* Cohen mai adaugă: „Talmudul vorbește puțin despre ea, dar în folclorul iudaismului ea ocupă un loc important; era considerată periculoasă în special pentru lăuze și pentru că răpește copii” (A. Cohen, *op. cit.*, p. 367).

<sup>80</sup> Este vorba de („îngerii”) *Sanoi, Sansanoi și Samangluf*, despre care Elena D. O. Sevastos spune că unii cercetători au încercat a „explica acele numiri foarte curioase ale îngerilor, care apar numai pe această formulă și nu se găsesc nicăieri în analogia evreiască” (*Literatură populară. Povești. Nașterea la români*, vol. II. Ediție îngrijită și prefață de Ioan Ilișiu, București, Editura Minerva, 1990, p. 192). Sevastos menționează ca sursă utilizată în cercetarea sa un „bilet” (*op. cit.*, p. 193), fără a indica, din păcate, zona de origine a acestuia.



- Bebe, Pauline, *Femeile iudaismului. Dicționar*. Traducere de Janina Ianoși. București, Editura Hasefer, 2002.
- Biblia Hebraica Stuttgartensia*, Stuttgart, 1990.
- Biblia sau Sfânta Scriptură*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.
- Chadwick, Henry, *Augustin*. Traducere din engleză de Ioan-Lucian Munteanu. București, Editura Humanitas, 1998.
- Cohen, A., *Talmudul*. Traducere din limba franceză de C. Litman, București, Editura Hasefer, 1999.
- Constantin C. Pavel, *Problema răului la Fericitul Augustin*, București Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1996.
- Crouzel, Henri, *Origen. Personajul, exegetul, omul duhovnicesc, teologul*. Traducere de Cristian Pop. Studii de Gilles Dorival și Cristian Bădiliță. Prefață de Ioan I. Ică jr., Sibiu, Editura Deisis, 1999.
- Damaschin, Sfântul Ioan, *Dogmatica*. Ediția a III-a. Traducere de pr. Dumitru Fecioru. București, Editura Scripta, 1993.
- Constantin C. Pavel, *Introducere în gândirea Fericitului Augustin*, București, Editura Anastasia, 1998.
- Constantinescu, Gabriel, *Marginalii la Talmud*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.
- Cooper, David A., *Dumnezeu este un verb*. Traducere de Lucia Vitcowsky. București, Editura Hasefer, 2000.
- Danciu, Petru Adrian, *The hedgehog, between the possessive mother and the stepfather. Hermeneutical perspective upon the romanian mythological imaginary* în „Journal of Romanian Literary Studies”, nr. 8/ 2016.
- Danciu, Petru Adrian, *Pazuzu and Lamatshtu – The demonic couple in the Babylonian Mitology*, în „Journal of Romanian Literary Studies”, nr. 10/ 2017.
- Epstein, Isidor, *Iudaismul. Origini și istorie*. Traducere și note de Țicu Goldstein. București, Editura Hasefer, 2003.
- Evanghelii gnostice*. Traducere, studii introductive și note de Anton Toth, București, Editura Herald, 2005.
- Franck, Adolph, *Doctrina Kabbalei. Filosofia religioasă a evreilor*. Traducere din limba franceză de Monica Medeleanu și Mariana Buruiană. București, Editura Herald, 2004.
- Georgescu, Ion V., *Demonologia Vechiului Testament. Satan în profeția lui Zaharia*, în „Biserica Ortodoxă Română” (56), nr. 9-10 / septembrie-octombrie 1938.
- Grozea, Lucian, *Gnoza. Jocurile ființei în gnoza valentiniană orientală. Aspecte ale gnosticismului de tip siro-egiptean după mărturiile patristice, filosofice și copte*. București, Editura Paideia, 2001.
- Guénon, René, *Demiurgul și alte studii tradiționale*. Cuvânt înainte de Roger Maridort. Cuvânt introductiv de Mircea A. Tamaș. Traducere din limba franceză de Daniel Hoblea. București, Editura Herald, 2005.
- Hall, Marguerite, Gilles Dorival, Olivier Munnich, *Septuaginta. De la iudaismul elenistic la creștinismul vechi*. Traducere din limba franceză și îngrijire ediție de Mihai Valentin Vladimirescu. București, Editura Herald, 2007.
- Idel, Moshe, *Cabala și Eros*. Traducere de Cătălin Patrosie, București, Editura Hasefer, 2004.
- Ioan Gură de Aur, Sfântul, *Omilii la Facere*, vol. I, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2003.
- Knappert, Jean, *Enciclopedie. Mitologia și religia Orientului Mijlociu*. Traducere de Gherasim Țic. București, Editura Nemira, 2003.
- Kramer, S. N., *Istoria începe la Sumer*. Traducere de Cornel Sabin, București, Editura Științifică, 1962.
- Lurker, Manfred, *Lexicon de zei și demoni. Nume, funcții, simboluri / attribute*. Traducere în limba română de Adela Motoc, București, Editura Enciclopedică, 1999.



- Marrou, Henri-Irénée, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*. Traducere de Dragan Stoianovici și Lucia Wald. București, Editura Humanitas, 1997.
- Neaga, Nicolae, *Facerea*, Sibiu, 1945.
- Neher, André, *Cheile Identității iudaice*. Traducere, prefață și note de Țicu Goldstein, București, Editura Hasefer, 2001.
- Manolache, Anca, *Un capitol de angeologie. Creația, natura și căderea îngerilor*, în „Studii Teologice” (VII), nr. 1-2/ ianuarie-februarie 1955.
- Olteanu, Antoaneta, *Dicționar de mitologie. Demoni, duhuri, spirite*. București, Editura Paideia, 2004.
- Păstorul lui Herma*. Traducerea textului și îngrijire ediție de Monica Medeleanu, București, Editura Herald, 2007.
- Petercă, Vladimir, *De la Abraham la Iosua*, București, Editura Institutului Teologic Romano-Catolic, 1996.
- Puech, Henri-Charles, *Despre gnoză și gnosticism*. Traducere din limba franceză de Cornelia Dumitru. București, Editura Herald, 2007.
- Rotenberg, Avram, *Evreul rătăcitor. Istoria și manipularea unui mit*, București, Editura Hasefer, 2003.
- Runes, Dragobert D., *Dicționar de iudaism. Rituri, obiceiuri și concepte iudaice*. Traducere din limba engleză de Viviane Prager. București, Editura Hasefer, 1997.
- Septuaginta*, vol. IV-1, Volum coordonat de Criatian Bădiliță, Francisca Băltăceanu, Monica Broșteanu, în colaborare cu pr. Ioan-Florin Florescu, Iași, Editura Polirom, 2006.
- Septuaginta*, vol. IV-2. Volum coordonat de Criatian Bădiliță, Francisca Băltăceanu, Monica Broșteanu, în colaborare cu pr. Ioan-Florin Florescu, Iași, Editura Polirom, 2007.
- Sevastos, Elena D. O., *Literatură populară. Povești. Nașterea la români*, vol. II. Ediție îngrijită și prefață de Ioan Ilișiu, București, Editura Minerva, 1990.
- Sherbok, Dan Cohn-, *Mistica iudaică. Antologie*. Traducere de Sanda și Gheorghe Lepoev, București, Editura Hasefer, 2000.
- Schaya, Leo, *Omul și Absolutul după doctrina Kabbalei*. Traducere din limba franceză de Costin Pop. București, Editura Herald, 2006.
- Sfintele Scripturi. Traducerea Lumii Noi*. Watchtower Bible and Tract Society of New York, 2006.
- Todoran, pr. prof. dr. Isidor, arhid. prof. dr. Ioan Zăgrean, *Teologia dogmatică*. București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1991.
- Tofan, Sergiu, *Origene. Între teologie și filosofie*. București, Editura Paideia, 2003.
- Trei apocrife ale Vechiului Testament. Iosif și Aseneth, Testamentul lui Iov, Testamentul lui Avraam*. Traducere, note și prezentări de Cristian Bădiliță, Iași, Editura Polirom, 2000.
- Vladimirescu, Mihai Valentin, *O istorie a Bibliei ebraice*. Prefață de Adrian Schenker. Iași, Editura Polirom, 2006.
- Zumthor, Paul, *Babel sau nedeșăvârșirea*. Traducere, prefață și note de Maria Carpov. Iași, Editura Polirom, 1998.
- Waldman, Felicia, *Ocultarea în mistica iudaică. Ocultismul Kabbalei*, București, Editura Paideia, 2002.

## ENSEIGNANTS EN PROIE A LA VIOLENCE. QUATRE CAS LITTERAIRES

Emanuel Turc

PhD, „Babeş-Bolyai ” University of Cluj-Napoca

*Abstract :Violence is a complex, pluridimensional phenomenon, a constant subject of political, sociological and psychological debates. This article is focused on the forms that violence takes at school and on its consequences. We shall discuss especially cases where victims are teachers and we will stand on four literary cases, those of Christian Cogné, Bénédicte Heim, Émilie Sapielak and Alice Vergneau, all teachers and writers. We are talking about autobiographical testimonies of teachers that constantly endure aggressions and humiliations.*

*Keywords: violence, teachers, school, anxiety, autobiography.*

La violence est un phénomène complexe, pluridimensionnel, sujet important de débats politiques, sociologiques, psychologiques et pédagogiques. Ses formes de manifestation à l'école et ses conséquences feront notre objet d'étude dans ce travail. Nous discuterons surtout des cas où victimes sont les enseignants, en nous appuyant sur quatre cas littéraires, ceux de Christian Cogné, de Bénédicte Heim, d'Émilie Sapielak et d'Alice Vergneau. Les considérations scientifiques des spécialistes concernant les origines et les implications du phénomène en question occuperont également une place importante dans notre analyse.

### 1. Définition de la violence

Qu'est-ce que la violence ? Ce n'est pas facile de la définir et d'arriver à un consensus avec ceux qui proposent des définitions, parce qu'il est difficile d'établir des limites et de quitter la sphère de la subjective personnelle ou culturelle. Parmi toutes les définitions que nous avons consultées, nous avons retenu celle du Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport du Québec, en collaboration avec le comité d'experts associés au « Plan d'action pour prévenir et traiter la violence à l'école 2008-2011 »<sup>1</sup>. La voici :

Toute manifestation de force – de forme verbale, écrite, physique, psychologique ou sexuelle – exercée intentionnellement, directement ou indirectement, par un individu ou un groupe, et ayant comme effet de léser, de blesser ou d'opprimer toute personne en s'attaquant à son intégrité, à son bien-être psychologique ou physique, à ses droits ou à ses biens.<sup>2</sup>

Cette définition a pour but d'assurer une compréhension commune de la notion au sein de la communauté éducative. La violence suppose donc la manifestation d'un pouvoir dans un rapport de force, avec une intention négative. Cet acte peut être commis par « un individu (élève, membre du personnel ou de la direction, parent, etc.), un groupe (groupe d'élèves, classe, équipe d'enseignants, comité d'école, etc.) ou une collectivité (groupe d'intérêts, etc.) »<sup>3</sup>. Il s'exerce de manière directe ou

<sup>1</sup> Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport du Québec, « Intimidation et violence à l'école » [En ligne]. URL : <<http://www.education.gouv.qc.ca/dossiers-thematiques/intimidation-et-violence-a-lecole/quest-ce-que-la-violence/>> (Consulté le 25 juillet 2015).

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

indirecte, selon qu'il y a un intermédiaire ou une expression dissimulée<sup>4</sup>. Voyons maintenant quels sont les aspects que la violence revêt à l'école.

## 2. Visages de la violence

Commençons par le cas de Christian Cogné. Dans *Requiem pour un émeutier*<sup>5</sup>, il retrace son parcours, marqué par violence, misère, révolte et solitude, dans tous les sens de ces mots. Le livre est sous-intitulé *La naissance d'un tiers monde de l'éducation* – le monde de la banlieue parisienne, où les enseignants traversent quotidiennement des situations extrêmement difficiles. C'est donc le récit autobiographique d'un émeutier, en effet, qui exprime ouvertement son indignation vis-à-vis des dysfonctionnements du système éducatif français. Il dénonce en permanence les abus et les anomalies choisies ou imposées, ce qui ne sera pas sans conséquences néfastes sur sa carrière. Le refus manifeste du compromis reste tout de même pour lui un choix conscient et assumé. Et comment ne pas protester, comment ne pas mettre le doigt sur les furoncles du système, quand son métier l'oblige à subir fréquemment des situations comme celle-ci :

Quand je traversais la cour pour gagner ma salle, j'entendais des insultes dans mon dos, je me retournais et apercevais aussitôt Johnny Z., le regard fuyant, tenant un conciliabule. Un jour, plus matinal que d'habitude, j'entrai dans le bâtiment scolaire ; au détour d'un couloir, je n'eus pas l'occasion de voir ce qui surgissait sur ma droite et qui me paralysa immédiatement. Une sensation d'éblouissement, de déflagration visuelle, puis la chute. Je me retrouvai allongé à plat ventre sur le sol, mes lunettes à deux mètres de moi. Je rampai et tâtonnai pour les récupérer, ma première crainte fut de les retrouver écrasées. Après quelques minutes, je me relevai péniblement, les yeux rougis, en larmes. Je venais d'être atteint par un gaz paralysant.<sup>6</sup>

Et quelques jours plus tard :

Je n'avais rien vu venir et tout à coup un grand bruit. Le tableau en trois parties s'était effondré sur ma tête. Sous le poids, la joue écrasée contre le bureau, les mains, les bras, une douleur aux épaules, et puis les cris de victoire des élèves, desquels émergeait celui, tonitruant, de Johnny Z. : « Cogné est mort ! Cogné est mort ! ». Ils s'égayaient tous dans le couloir en hurlant. Petit à petit ils avaient dévissé le tableau et attendu que ça lâche d'un coup. En espérant ne pas se tromper de cible cette fois, comme l'autre idiot de la terminale BEP installation sanitaire avec sa bombe lacrymogène. En plein dans le mille ! Il avait fallu pas moins de trois profs pour me dégager de là. Je porte bien mon nom ! Pas mort encore, mais salement cogné, Cogné.<sup>7</sup>

Avec l'humour caractéristique, qui entraîne l'empathie et la compassion du lecteur, le professeur cogné/Cogné révèle des scènes de violence extrême dont il est victime. Des choses inimaginables se passent dans ce lycée ou dans sa proximité : viol collectif, menaces au couteau, effraction sur véhicule et d'autres encore<sup>8</sup>.

Un autre cas est celui d'Émilie Sapielak. Elle a été professeur de français certifié, néo-titulaire, pendant trois ans. Elle a fait des remplacements dans des collèges de la banlieue parisienne. Les conditions difficiles de son travail l'ont déterminée de quitter l'Éducation Nationale, en 2010. C'est aussi l'année de parution de son premier livre, *L'école de la honte*<sup>9</sup>, témoignage autobiographique sur ces trois années de cauchemar. Honte de quoi ? « Honte de voir comment on traite les enfants, honte de voir les conditions dans lesquelles on les fait vivre, [...] honte de voir le manque d'éducation des enfants, et surtout honte de voir qu'on a renoncé, nous, à les éduquer. »<sup>10</sup>. C'est Émilie Sapielak qui le dit lors d'un entretien radiophonique. Ce propos se réfère aux faits décrits et décriés dans le passage suivant :

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Christian Cogné, *Requiem pour un émeutier*, Paris, Éditions Actes Sud, coll. « Le Préau », 2010.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 55-56.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 21 ; 65-66.

<sup>9</sup> Émilie Sapielak, *L'école de la honte*, Paris, Éditions Don Quichotte, 2010. Désormais, les références de page entre parenthèses renverront à cette édition.

<sup>10</sup> Émilie Sapielak, lors d'un entretien radiophonique avec Yves Calvi sur RTL [En ligne]. 2010. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=E827\\_6zUtAc](https://www.youtube.com/watch?v=E827_6zUtAc) (Consulté le 7 juillet 2015).

Quand ils en ont assez de courir, ils vont aux toilettes. Et comme les surveillants ne le leur permettent que rarement, la virée aux toilettes est une fête. Ils y vont à plusieurs. Dans ces fameuses toilettes, il n'y a rien. Pas de papier hygiénique parce qu'ils s'en servent pour boucher la cuvette. Pas de chauffage, parce que les toilettes sont ouvertes sur l'extérieur. Pas de savon non plus, parce que personne ne se lave les mains et, récemment, plus de poubelle parce qu'ils défèquent dedans. Ne lisez pas, dans cette défécation sauvage, une révolte contre la discipline de fer que prétend faire régner l'école en l'allongeant, année après année, le règlement intérieur. Non, elle est davantage l'expression de l'état régressif où pataugent ces jeunes adolescents. Ils font leurs besoins en dehors des toilettes, ils se mouchent avec leur avant-bras, ils crachent et comparent la qualité du crachat, ils crient lorsqu'ils ont faim ou lorsqu'ils s'ennuient, ils s'administrent, pour jouer, force coups de pied et coups de poing, se jettent les uns sur les autres, se griffent. Si le règlement intérieur peut mettre en garde les esprits mal intentionnés, il ne peut rien sur ces corps réfractaires à toute maîtrise ou tentative d'approvisionnement.<sup>11</sup>

L'enseignante parle de cet établissement en termes de « chaîne d'assemblage » (p.13), de « machine » (p. 30), de « mécanique humaine » (p. 23), de « mécanique infernale » (p. 35), de « règles nombreuses et rigides » (p. 25) ou d'« école-prison » (p. 27), pour désigner un « système pourrissant » (p. 65), qui produirait l'effet inverse de celui qu'il s'est donné pour but. Dans ce collège donc, la mécanisation des comportements, la rigidité extrême et le sentiment d'enfermement qu'elles provoquent seraient parmi les causes de l'ignorance et de la violence<sup>12</sup>. Le champ lexical employé pour critiquer de manière virulente le système qui régit cette école est vraiment riche. Le lecteur est entraîné dans cette attaque convulsive dès la première de couverture. On y lit, au-dessus du titre : « La bête noire des enfants ; L'angoisse des parents ; Le cauchemar des serviteurs de l'État »<sup>13</sup>. Le fragment suivant justifie, lui aussi, ce genre de propos :

La guerre civile n'oppose pas uniquement le camp des adultes à celui des adolescents. La violence est au cœur des rapports entre collégiens. Il faut les entendre, ces jeunes guerriers en furie, se répandre en insultes terribles contre l'adversaire non moins amoché, isolé dans une autre salle. Il faut voir les dents devenues rouges et le tee-shirt maculé de sang. Je ne réagis plus car je suis lasse de maintenir à bout de bras des petits au corps dur comme la pierre à force de s'être tendu sous les coups, à force d'avoir serré les dents pour taper plus fort. Je suis lasse de les empêcher quand ils veulent se battre encore. J'ai baissé les bras, si tant qu'on puisse le faire lorsqu'un enfant se fait brutaliser sous nos yeux dans les couloirs. J'essaie d'esquiver les insultes, les coups perdus. Quand la situation devient inextricable, j'envoie un des visages que je reconnais comme de mon camp chercher un surveillant. Le temps qu'il arrive, d'autres élèves auront mis fin au pugilat. (p. 104).

Travailler quotidiennement dans ces conditions peut effectivement provoquer des angoisses et des cauchemars au sens premier du mot. Essai et récit à la fois, *L'école de la honte* prend la forme de la reconstitution d'une journée habituelle au collège. Une seule journée qui concentre, paraît-il, les douleurs et les frustrations des trois années passées au sein de l'Éducation Nationale. Ce choix relatif au temps et à l'espace des événements suggère, une fois la lecture entamée, combien sept heures quotidiennes dans cet endroit peuvent être éprouvantes. Le temps et la réalité, en général, ont une autre dimension ici.

Toujours habituelles sont les violences et les insultes que l'enseignante endure elle-même. Si les deux extraits discutés jusqu'ici déplorent la violence entre élèves et la violence, appelons-la abstraite, exercée par le système, le suivant montre l'humiliation et la frustration quotidiennes du jeune professeur, qui éprouve des difficultés à maîtriser ses classes :

Je m'apprête à rédiger au tableau la synthèse du cours quand la craie me tombe des mains. Le vent vient de tourner. Une boule de papier grosse comme le poing s'est abattue dans mon dos. [...] Ils râlent. Je hausse le ton. Ils ricanent. Je continue de hausser le ton. Ils chahutent. Je hausse le ton toujours. J'entends, venant de la classe, des mots qui ne devraient pas être prononcés. Je leur distribue du travail. Ils m'appellent, osent des plaisanteries qui en font se rouler par terre. Je les trouve vraiment laids, ne pense qu'à rentrer chez moi,

<sup>11</sup> Émilie Sapielak, *L'école de la honte*, o.c., pp. 36-37.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>13</sup> *Ibid.*, première de couverture.

mais je fais comme si le silence était rétabli. Alors ils font semblant de travailler. Et mon honneur gît là, au pied du tableau noir. (pp. 155-156).

Chahut, moqueries, râlement et cris sont à l'ordre du jour pour l'enseignante débutante Émilie Sapielak. La scène se déroule dans la dynamique des montagnes russes, semble-t-il. À partir du moment déclencheur, la tension monte graduellement jusqu'à ce qu'elle atteigne le point culminant. Le comble serait, normalement, une explosion de rage de la part du professeur. Mais non pas dans ce cas. À ce point, les rôles s'inversent. Ce sont les élèves qui assument l'apogée de la situation, bien sûr, à leur propre manière : « osent des plaisanteries qui en font se rouler par terre » (p. 156) et « des mots qui ne devraient pas être prononcés. » (p. 155). En ce moment, la tension se transforme en humiliation et, finalement, en résignation : « [je] ne pense qu'à rentrer chez moi [...]. Et mon honneur gît là, au pied du tableau noir. » (p. 156).

Après cette discussion, il est intéressant de relever des points communs entre la figure d'Émilie Sapielak et celle d'une autre jeune enseignante qui investit les réalités quotidiennes de l'école dans la création littéraire. Voyons le cas de Bénédicte Heim. Il faut dire d'emblée qu'il s'agit d'une enseignante atypique. Elle repousse toute forme d'autorité institutionnelle : « L'autorité, je m'en fous, je m'en contrefous. Je suis contre l'autorité y compris la mienne propre. Celle que je suis censée incarner. Je la sabre, la saborde délibérément. Je la délègue aux enfants. Je leur laisse, je leur donne, je leur confie le pouvoir afin qu'ils apprennent à en faire bon usage. »<sup>14</sup>. Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas des situations qu'elle rencontrera au quotidien, comme celles-ci :

Je me fis copieusement insulter. Plusieurs fois je découvris en début d'heure « Sale pute » ou « Salope » inscrit en lettres capitales sur le tableau. Ce que vous faites dans ce cas-là ? Quand vous êtes normalement constitué et formaté, quand la conscience de votre propre valeur est solidement implantée en vous, vous vous indignez, vous réclamez réparation. Mais quand, comme moi, vous vous êtes laissé dévier de votre trajectoire, vous avez le sentiment que votre charlatanerie est démasquée, vous considérez que ces injures ne sont que justice, vous encaissez et vous savez vous laissez mourir sans bruit. (p.105).

Nous parlons d'une personne qui ressent tout avec un maximum d'intensité. Les insultes qu'elle subit et, en général, les comportements effervescentaux auxquels elle doit faire face à l'école ont un effet dévastateur sur elle. Elle « s'est laissée dévier » (p. 105) de son trajectoire dans le sens où le système l'a obligée de se plier aux normes, et, par cela, de faire compromis avec sa nature « asociale, autiste, ou singulièrement lucide » (p.12). Elle parle même en termes de « prostitution de la parole » (p. 109), vis-à-vis du langage stéréotypé utilisé lors des réunions pédagogiques<sup>15</sup>. C'est pour cela donc qu'elle se sent « démasquée » (p. 105) et qu'elle considère comme justifiées les injures qui lui sont adressées. C'est un cas particulièrement intéressant d'hypersensibilité, comme l'extrait suivant le montre :

Je ne me trouvais pas face à des âmes aristocratiques mais à de jeunes fauves qui ne se firent pas faute de se jeter sur mon peu de chair tremblante pour s'en repaître. Ils se payaient ouvertement ma tête. Je résistai, je fis face vaillamment, je fus valeureux chevalier sans armure livré en holocauste. [...] Quand on ne sait pas se faire respecter, quand on n'a pas d'autorité, on change de métier. [...] Cette phrase m'incinéra. Je sombrai dans un cauchemar grimacier, je connaissais des moments concaves de dépression, je me croyais au royaume de la gueuserie, j'étais ébréchée de partout, chair bousculée, cahotée, ensachée de fragile peau arrachée par pans entiers, âme en lambeaux, je fus sauvagement étrillée, mais je tins bon, j'étais déjà mince, je perdis près de sept kilos mais je tins bon jusqu'au providentiel mois de juin. (pp. 103-104).

<sup>14</sup> Bénédicte Heim, *Aly est grand*, Paris, Les Contrebandiers Éditeurs, 2007, p. 71. Désormais, les références de page entre parenthèses renverront à cette édition.

<sup>15</sup> Voir à ce sujet l'article d'Emanuel Turc, « Bénédicte Heim, *Aly est grand*. Une enseignante pas comme les autres », in *Literaport* – Revue annuelle de la littérature francophone, n° 1 : *La révolte dans la littérature française*, Études rassemblées et présentées par Krystyna Modrzejewska, Université d'Opole, Département de langue et culture françaises, Éditions Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, 2014, pp. 141-148, et in *Journal of Romanian Literary Studies*, sous la direction de Iulian Boldea, Târgu-Mureș, Éditions Arhipelag XXI, n°5, 2014, pp. 712-717. [Publication en ligne]. URL : <<http://www.upm.ro/jrls/>>.



L'écrivaine Heim recourt aux images anthropophages – « fauves », « se jeter », « chair bousculée », « repaître », « peau arrachée », « sauvagement étrillée », etc. –, pour suggérer la violence barbare, figurative, que l'enseignante endure, et, au même titre, aux hyperboles, en amplifiant démesurément l'effet produit. Les métaphores telles « jeunes fauves » ou « valeureux chevalier » et l'agglomération à l'intérieur des phrases, leur longueur, augmentent chez le lecteur la capacité d'empathiser avec le « moi » qui s'exprime.

Nous voici donc devant une nouvelle image de la violence – celle que Bénédicte Heim décrie, qui vient compléter le tableau réalisé par Christian Cogné et Émilie Sapielak. Si *Requiem pour un émeutier* évoque explicitement des cas de violence physique extrême contre le professeur, dans *L'école de la honte* et dans *Aly est grand*, ce genre de violence n'est pas exacerbé, mais atteint des limites alarmantes et intolérables. Par contre, lorsqu'on parle de violences physiques entre élèves, de violences verbales contre les professeurs et d'incivilités, la situation est insoutenable. Comment pourraient s'expliquer ces phénomènes d'un point de vue psychologique ?

### 3. Explications psychologiques

Le phénomène de la violence est alimenté par l'agressivité. Donc « violence » et « agressivité » ne sont pas synonymes. Toutes les conduites agressives ne sont pas violentes, ainsi que tous les actes violents ne sont pas agressifs<sup>16</sup>. D'après le psychologue Andrei Cosmovici<sup>17</sup>, l'agression est un comportement qui lèse, porte préjudice à quelqu'un, physiquement, moralement ou matériellement. Il y a deux types : l'agression « biologiquement adaptative, réactive »<sup>18</sup>, causée par un comportement qui lèse, et l'agression « spontanée, biologiquement non-adaptative, maligne »<sup>19</sup>, sans cause apparente. Quant à l'origine des tendances agressives, il y a plusieurs théories, que nous allons présenter brièvement. « La théorie de l'impulsion native »<sup>20</sup> invoque un instinct inné qui est à la base de l'agression, et qui est en relation avec l'agressivité maligne, pathologique. « La théorie de la frustration »<sup>21</sup> explique l'agressivité d'une personne empêchée par une autre personne d'atteindre son but. Il est également ici question de complexe d'infériorité, physique, d'habitude, qui peut causer des réactions exagérées à toute sorte de contrariété. « La théorie sociale de l'apprentissage »<sup>22</sup> soutient que l'agression, comme tout autre comportement, s'apprend, surtout par observation. Les enfants battus par leurs parents ou qui assistent à des violences entre parents, deviennent eux aussi violents. Dans la même logique, il faut dire que les médias favorisent la prolifération de la violence. « La théorie de la catharsis »<sup>23</sup>, finalement, s'oppose à la précédente, en soutenant que, lorsqu'on assiste à des scènes de violence, on consomme sur le plan imaginaire l'énergie aggressive. Donc, visionner des scènes brutales mènerait à la diminution de l'agressivité, et non pas à son intensification. Cette théorie est défendue surtout par les promoteurs de l'industrie média.

Selon Cristina Zdrehuș<sup>24</sup>, la violence et l'agressivité sont fréquemment associées aux comportements déviants, non-conformes aux normes sociales. Ce genre de comportement est défini comme « tout acte, toute conduite ou manifestation qui viole les normes écrites ou non-écrites de la société, ou d'un groupe social particulier »<sup>25</sup>. La déviance se manifeste par des attitudes excentriques

<sup>16</sup> Irina Petrea, « Agresivitatea la copii » [En ligne]. URL : <http://irinapetrea.ro/agresivitatea-la-copii/> (Consulté le 17 juillet 2015).

<sup>17</sup> Andrei Cosmovici, *Psihologie generală*, Iași, Éditions Polirom, coll. « Collegium », 1996, pp. 206-208. Toutes les idées que nous exposons dans ce paragraphe appartiennent à Andrei Cosmovici et sont référencées ici.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 206. Ici, comme dans tous les cas qui suivent, c'est nous qui traduisons.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Cristina Zdrehuș, « Elemente de psihologia dezvoltării copilului și adolescentului », in \*\*\**Psihopedagogie pentru formarea profesorilor*, coordonné par Vasile Marcu et Letiția Filimon, Oradea, Éditions de l'Université d'Oradea, coll. « Educația în mileniul III », 2003, pp. 30-53. Toutes les idées que nous exposons dans ce paragraphe appartiennent à Cristina Zdrehuș et sont référencées ici.

<sup>25</sup> \*\*\**Dicționarul de sociologie*, coordonné par C. Zamfir et L. Vlăsceanu, București, Éditions Babel, 1993, p. 167, *apud* Cristina Zdrehuș, « Elemente de psihologia dezvoltării copilului și adolescentului », in \*\*\**Psihopedagogie pentru formarea profesorilor*, o.c., p. 48. C'est nous qui traduisons.

ou non-conformistes, immorales, antisociales ou asociales. L'influence des facteurs socioculturels et éducationnels sur l'apparition et la chronicisation des conduites déviantes est très importante. Parmi ces facteurs, on peut citer : le climat familial – dans les cas des familles désorganisées, conflictuelles, hyper-autoritaires ou hyper-permissives –, l'école, qui peut développer des influences bivalentes, le groupe d'amis, ou la consommation et l'abus des substances toxiques. Voilà donc le contexte qui favorise le phénomène de la violence.

#### 4. Conséquences de la violence

Être professeur dans les conditions que nous avons illustrées n'est pas sans répercussions sur la santé mentale et physique, et sur la qualité de l'enseignement dispensé par l'enseignant comme individu, ou par l'établissement comme institution nationale éducative. Sur le plan individuel, une conséquence courante des violences endurées au travail est la dépression. Dans ce qui suit, nous allons brièvement expliciter cette maladie d'un point de vue scientifique, et nous allons voir comment elle se manifeste dans trois cas de grièveté différente. Nous allons relever ensuite d'autres enchaînements néfastes de ce phénomène alarmant.

##### 4.1. La dépression

L'Organisation Mondiale de la Santé définit ainsi la dépression : « trouble mental courant, caractérisé par la tristesse, la perte d'intérêt ou de plaisir, des sentiments de culpabilité ou de faible estime de soi, des troubles du sommeil ou de l'appétit, d'une sensation de fatigue et d'un manque de concentration. »<sup>26</sup>. Toujours selon l'OMS,

elle peut être de longue durée ou récurrente, et porte essentiellement atteinte à la capacité des personnes à fonctionner au travail ou à l'école, ou à gérer les situations de la vie quotidienne. Dans les cas les plus graves, la dépression peut conduire au suicide. Lorsque légère, la dépression peut être traitée sans médicaments. Cependant, lorsqu'elle est modérée ou grave, les patients peuvent avoir besoin de médicaments et d'une thérapie par le dialogue. [...] La dépression commence souvent à un jeune âge. Elle touche plus souvent les femmes que les hommes, et les personnes sans emploi sont également à haut risque.<sup>27</sup>

Selon le neurologue Augustin Cupşa, dans beaucoup de cas, « la dépression se manifeste par des plaintes somatiques non-spécifiques : céphalées, vertiges, inconfort général, douleurs et manifestations gastro-intestinales »<sup>28</sup>. Dans ces cas, il s'agit d'une dépression « masquée »<sup>29</sup>, où la personne affectée se soumet à toutes sortes d'investigations médicales sans trouver une cause concrète à ses souffrances<sup>30</sup>.

La dépression est donc un état pathologique, une véritable maladie, causée par des « perturbations biochimiques au niveau du cerveau »<sup>31</sup> et par des facteurs psychologiques ou sociaux. Une « personnalité fragile »<sup>32</sup> serait une cause psychologique de la dépression. « Le stress quotidien, les événements de vie négatifs et l'hostilité de l'environnement »<sup>33</sup> seraient parmi les causes sociales. Bénédicte Heim<sup>34</sup> est un des professeurs touchés par cette maladie. Voyons comment se manifeste la dépression dans son cas :

Et puis un jour je n'ai plus pu. Me lever. Y aller. Je ne pouvais plus même dormir. Je ne trouvais plus le repos. J'étais devenue une âme errante. Un fantôme. Une morte sans sépulture. J'avais si peu d'être, si peu

<sup>26</sup> Organisation Mondiale de la Santé, « Définition de la dépression » [En ligne]. URL: <<http://www.euro.who.int/fr/health-topics/noncommunicable-diseases/mental-health/news/news/2012/10/depression-in-europe/depression-definition>> (Consulté le 20 juillet 2015).

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Augustin Cupşa, « Depresia – manifestări » [En ligne]. URL : <<http://www.cdt-babes.ro/articole/depresia-manifestari.php>> (Consulté le 20 juillet 2015). Dans ce cas, comme dans tous les cas où nous citons Augustin Cupşa, c'est nous qui traduisons.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Bénédicte Heim, *Aly est grand*, o.c. Désormais, les références de page entre parenthèses renverront à cette édition.

de vie à offrir à la consommation courante. J'étais consommation galopante. J'étais un fil rompu. La nuit, recrutée de douleur je criais, je sanglotais éperdument. Je voulais mourir. Le venin avait essaimé, percé toutes les couches, atteint les soubassements de l'être. Coordonner mes gestes me coûtait un effort surhumain, une ankylose me prenait par tous les membres que redoublait une lancinante souffrance. J'étais altérée, corrodée et ne pouvais localiser le mal, il était partout répandu, généralisé à l'ensemble du corps puisqu'il procédait de l'âme. Mon âme ayant été décapitée, il ne me restait plus que des membres fantômes qui hurlaient au souvenir à chaque instant ravivé de l'amputation. L'enfer a ses degrés, je connus plusieurs de ses cercles. Je cessai tout à fait de dormir. Presque grabataire, je me traînais de mon lit d'infortune au canapé brûlé par mes insomnies, consumé par mes larmes, je ne pouvais plus accomplir un seul geste qui ne m'arrachât un cri de douleur, j'étais entièrement calcinée de l'intérieur. Dans le même temps, je mourais de froid et je tremblais continûment et je tâchais d'apaiser la torture de mes nerfs en multipliant les bains bouillants. J'enfourchai l'abîme et ce n'était pas celui que j'appelais de mes vœux. (pp. 109-110).

Il s'agit explicitement d'une « dépression réactionnelle » (p. 110), selon le diagnostic du médecin qu'elle consulte. Appelée également « dépression psychogène »<sup>35</sup>, ce trouble fréquent est dû à « un événement spécifique ou à l'accumulation d'une tension psychique »<sup>36</sup>, selon le docteur Laurent Arôme. « Cette humeur est très fluctuante d'un jour à l'autre. Elle est souvent aggravée en fin de journée. La tristesse est sensible aux stimulations de l'entourage et s'atténue en cas de réconfort ou d'attentions particulières. »<sup>37</sup> D'ailleurs, l'enseignante avoue : « Mon compagnon me soutint sans faillir tout le long de cet épisode dantesque. Sans le secours qu'il m'apporta, je n'aurais probablement pas survécu. Il m'entoura d'une constante sollicitude et d'un dévouement admirable. » (p. 111).

Les manifestations psychiques et physiques de sa dépression sont extrêmes, et l'hypotypose de cet épisode transmet une grande charge émotionnelle au lecteur. Les moyens stylistiques dynamisent et dramatisent la description. Les allégories, par exemple, reposent sur des métaphores directes, telles « un fantôme » ou « fil rompu ». L'asyndète et la parataxe, en supprimant la coordination entre les propositions, donnent plus de rythme aux phrases et accentuent la gravité de l'état maladif. Le même effet est obtenu par le parallélisme syntaxique (« Me lever. Y aller. » ; « Je ne pouvais plus [...]. Je ne trouvais plus [...]. » ; « [...] une âme errante. Un fantôme. Une morte [...]. ») et par les constructions anaphoriques : « J'étais [...]. J'étais [...]. » ; « J'avais si peu d'être, si peu de vie [...]. ». Le passage cité décrit la souffrance dans une gradation ascendante, c'est-à-dire une succession d'états de plus en plus forts, de l'insomnie à la douleur physique et aux frissons. La même amplification du discours est visible à travers les épithètes « altérée » et « corrodée », auxquelles s'ajoutent, quelques lignes plus bas, au fur et à mesure que l'intensité augmente, « décapitée », « grabataire » et « calcinée ». Voici donc une forme critique de dépression et une manière radicalisée de l'évoquer.

C'est toujours de dépression que nous parlons dans le cas d'Alice Vergneau<sup>38</sup>. Ce n'est pas une pathologie aussi grave que chez Bénédicte Heim, mais l'aide médicale est invoquée, comme indispensable. Sa dégringolade est progressive, commençant par une angoisse à l'idée de « retrouver ma routine de violence et de mésentente au travail » (p. 212) et culminant par « une profonde lassitude morale » (p. 245) qui fait que « je tremble, je pleure, je crie » (p. 230). « Je ne fais que pleurer, des jours entiers » (p. 212), avoue-t-elle. Dans ces conditions, elle va avoir besoin de traitement psychologique et psychiatrique :

J'ai craint ma rencontre avec le psychiatre. Toujours la même peur d'être incomprise. Il ne met pourtant pas longtemps à cerner le problème. Les mots-clés lui sont immédiatement évocateurs : « prise de pouvoir », « pédophile », « suiveurs », « incivilités » ou quand le « paradis » devient un « enfer » ; « fatigue morale », « épuisement physique », « terreur », « perpétuité »... Il m'apporte son appui. Il demande ma mise en congé longue maladie. (p. 256).

<sup>35</sup> Laurent Arôme, « La dépression réactionnelle » [En ligne]. URL :

<[http://www.doctissimo.fr/html/psychologie/principales\\_maladies/ps\\_2622\\_depression\\_reactionnelle.htm](http://www.doctissimo.fr/html/psychologie/principales_maladies/ps_2622_depression_reactionnelle.htm)> (Consulté le 21 juillet 2015).

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Alice Vergneau, *Chroniques d'un collège ordinaire*, Paris, Éditions Edilivre, coll. « Classique », 2012. Désormais, les références de page entre parenthèses renverront à cette édition.

L'enseignante va pouvoir enfin échapper à l'ambiance du collège, qu'elle désigne de manière hyperbolique par le terme « asile » : « “L'asile” s'éloigne déjà. » (p. 257). Les spécialistes, comme Anita, constituent une « aide à verbaliser mes souffrances, à digérer la pression accumulée, à restaurer ma paix psychologique. » (p. 256). Mais ils ne sont pas les seuls « adjuvants » dans ce cas, pour employer le terme de Vladimir Propp<sup>39</sup>, courant dans l'analyse structurelle des récits. Comme Bénédicte Heim, Alice Vergneau bénéficie, sur le plan personnel, d'un entourage réconfortant. Elle jouit de la présence consolatrice des personnes qu'elle aime et, surtout, chose plus ou moins comique, de ses deux animaux de compagnie, Sunny et Vanille, à propos desquels elle dit : « S'ils n'avaient pas été là, j'aurais été capable du pire. Leur présence m'a ramenée à la raison. Puis j'ai pensé à Simon [son compagnon], à mes parents, à ceux que j'aime. » (p. 230).

Du point de vue stylistique, il est à remarquer que, si l'écriture de Bénédicte Heim se caractérisait par la parataxe, celle d'Alice Vergneau est plutôt hypotaxique. Voici un exemple plus pertinent en ce sens – une phrase complexe, construite par une abondance de liens de subordination :

Parler de son mal être au sein de l'établissement et de ses difficultés à tenir une classe, à inculquer les simples règles de vie en collectivité avant de pouvoir songer à prodiguer le moindre enseignement, c'est avouer sa faiblesse et devenir la cible facile de ceux qui disent gérer, pour ne pas perdre la face, mais qui en bavent tout autant, quelle que soit la pédagogie adoptée. (p. 257).

La crise de l'enseignant confronté à la violence est donc aggravée par sa solitude. Émilie Sapielak<sup>40</sup> déplore elle aussi cet aspect du métier : « Enseigner et se sentir étranger dans un monde où pas un ne nous ressemble. Enseigner et se sentir isolé dans une langue que personne ne comprend. Se sentir seul dans un échange fondé parfois sur des dialogues absurdes, souvent sur des onomatopées. » (p. 123). Cette dérégulation est un facteur qui contribue à l'installation de la dépression. Chez Émilie Sapielak, il n'est pas question d'une dépression diagnostiquée médicalement, mais l'état psychique dont elle témoigne est symptomatique de cette maladie. Voyons-le :

Je me souviens de ce soir, après une heure passée à tenter d'apprivoiser une classe endiablée, où j'eus la preuve, s'il en fallait encore une, que je n'avais pas l'esprit de sacerdote. Dans la salle des profs, à la vue de tous, je me suis mise à pleurer. [...] Le lendemain, mon corps se montrait réfractaire à l'idée d'être une nouvelle fois exposé en terrain ennemi. Je me traînai chez le médecin. Dans son cabinet, j'étais incapable de m'arrêter de pleurer. Il chassa mes scrupules de novice d'un coup de stylo magique sur un coin de papier verdâtre : l'arrêt maladie. (p. 165).

Après un congé assez long, elle reviendra au collège, mais ce sera la dernière de ses trois années dans l'Éducation Nationale. Elle ne trouvera plus les ressources et la motivation pour continuer. Cela arrive souvent aux professeurs, notamment aux jeunes professeurs, qui entre quotidiennement « en terrain ennemi » et doivent gérer des « classes endiablées ».

#### 4.2. Comportements déviants

Certains enseignants, qui ne tombent pas dans la dépression ou avant de faire une dépression, perdent parfois le contrôle de leur comportement, face à des élèves insolents et violents. Alice Vergneau<sup>41</sup> évoque le cas de son collègue Yves, professeur d'italien, heure après heure insulté et agressé par ses élèves. Elle dit : « Il était quotidiennement bombardé de cartouches d'encre. Il ne lui était plus possible de faire cours. » (p. 119). Ce n'est pas étonnant alors qu'un jour il explose de manière abjecte et turpide : « Yves finit par répondre à la violence par la violence. Sous l'emprise de la panique et de la terreur à se retrouver devant un parterre de harceleurs, il répondit à une insulte par un crachat. Il lui fut alors ordonné d'aller réapprendre son métier. » (p. 120). Voilà donc vers quelle réaction impulsive est poussé « cet érudit dont la culture était supérieure à nombre d'entre nous. » (p.

<sup>39</sup> Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, traduction française, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970.

<sup>40</sup> Émilie Sapielak, *L'école de la honte*, o.c. Désormais, les références de page entre parenthèses renverront à cette édition.

<sup>41</sup> Alice Vergneau, *Chroniques d'un collège ordinaire*, o.c. Désormais, les références de page entre parenthèses renverront à cette édition.

119). Peu après, il va entrer en congé maladie et il va démissionner, avec une image de lui-même « salie à un point tel qu'il doutait de ses facultés mentales. » (p. 120).

### 4.3. Professeurs désinvestis

D'autres enseignants confrontés à ce genre de problèmes, qui ne tombent pas malades et ne démissionnent pas, se désinvestissent totalement de leur métier. Ils « doivent leur survie à un engagement professionnel de plus en plus limité »<sup>42</sup>, comme le remarque Maurice Maschino. Ils sont plutôt absents que présents, et endurent leur « crucifixion »<sup>43</sup> par nécessité financière. Certains d'entre eux trouvent une possibilité d'investir ailleurs leur potentiel – dans des maisons d'éditions, dans des entreprises, etc. À propos d'eux, Maschino écrit :

Ils survivent au lycée et vivent ailleurs. Ce sont des profs formels, ou des souvenirs de profs. Trop déçus ou trop las pour se battre, mais assez solides pour ne pas craquer, ils sauvent leur âme, et leur équilibre, en investissant ailleurs leur énergie. Les collèges, les lycées abritent de nombreux fantômes.<sup>44</sup>

Voici donc deux autres conséquences de la violence : des professeurs qui déshonorent leur métier par des comportements impulsifs exécrables, et des professeurs superficiels, pour lesquels enseigner n'est plus qu'une formalité.

C'est toujours Maschino qui, dans *L'école de la lâcheté*, attire l'attention sur une autre sorte de violence contre les enseignants, avec ses conséquences – celle de leurs supérieurs hiérarchiques. Les victimes sont les « émeutiers », ceux qui dénoncent ouvertement les dysfonctionnements du système, ceux qui refusent la lâcheté et l'hypocrisie, et disent tout haut ce que beaucoup pensent tout bas. Le journaliste cite le propos du professeur Baruk, membre de l'Académie de Médecine, qui, en 1985, dénonçait déjà le recours abusif des décideurs à des prétextes psychiatriques pour mettre à l'écart les figures dérangeantes :

Dans certaines administrations, et notamment dans le domaine de l'Éducation nationale, j'ai vu plusieurs fois des professeurs de mathématiques mis d'office en congé de longue durée pour maladie mentale, parce qu'ils ont mis de mauvaises notes à certains élèves. J'ai pu une fois faire annuler ce congé. [...] J'ai vu aussi [...] des sujets considérés comme paranoïaques, sans savoir si ces réactions sont justifiées ou si elles sont délirantes. Certains sujets en butte à ces accusations ou à ces éliminations injustifiées peuvent finalement ne pas avoir la force de résister et tomber malades de dépression naturelle... D'autres en arrivent à se suicider.<sup>45</sup>

Ce sont de graves abus de pouvoir, qui rendent parfois malades les victimes. « On les traite de fous, on les maltraite si bien qu'ils deviennent fous, et l'on tient la preuve qu'ils le sont bien ! »<sup>46</sup>. Et la dépression peut facilement mener au suicide. Mais l'acte suicidaire n'est pas forcément la conséquence d'un épisode dépressif évolutif. Un choc émotionnel peut conduire, dans un intervalle de temps relativement court, à un dérèglement psychique de ce genre. Alice Vergneau<sup>47</sup> évoque le cas d'un autre collègue, Jean-Luc Bupert, accusé par un élève de lui avoir asséné un coup de poing à la fin d'un cours. Le professeur sera automatiquement mis en garde à vue sur la base de cette accusation uniquement. Le lendemain, il se donnera la mort par pendaison. Un mois plus tard, l'élève reconnaîtra avoir menti. C'est une mort « provoquée par l'extrême violence d'imputations non-vérifiées, dont l'accusé était déjà, aux yeux de tous, coupable. » (p. 156). Il paraît qu'on ne s'est pas posé de questions sur la légitimité de l'accusation. Bien sûr, ce ne sont pas les recteurs, les inspecteurs

<sup>42</sup> Maurice Tarik Maschino, *L'école de la lâcheté*, o.c., p. 161.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>45</sup> *Le Quotidien du médecin* du 5 février 1985, cité par Maurice Tarik Maschino, *L'école de la lâcheté*, o.c., p. 69.

<sup>46</sup> Maurice Tarik Maschino, *L'école de la lâcheté*, o.c., p. 69.

<sup>47</sup> Alice Vergneau, *Chroniques d'un collège ordinaire*, o.c. Désormais, les références de page entre parenthèses renverront à cette édition.



ou les chefs d'établissements qui portent la responsabilité de cette tragique situation, mais les deux systèmes, judiciaire et éducatif, qui, en général, arrogant « aux élèves tous les droits, aux professeurs très peu. » (p. 156). Cela est donc une forme de violence, au même titre que la fausse accusation en question. Les conséquences de ces deux cas conjugués de violence psychologique et morale sont, en l'occurrence, tragiques, irréparables.

Comme le dit Alice Vergneau, « [...] nous sommes tous des Monsieur Bubert potentiels » (p. 156), professeurs ou non. Mais force est de constater, selon Anita, sa thérapeute, que « c'est dans l'Éducation nationale que l'on trouve le plus de dépressifs. » (p. 256). La dépression, avec ses différents degrés d'intensité est donc une conséquence grave de la violence subie à l'école, et très commune parmi les enseignants. Si les formes sous lesquelles elle se manifeste chez les trois protagonistes-victimes varient, leurs manières de la « littéaturiser » diffèrent aussi. Stylistiquement, l'écriture la plus remarquable est celle de Bénédicte Heim, comme nous l'avons vu. Il faut rappeler aussi que la dépression et le suicide, ce dernier, assez rare, ne sont pas les seules répercussions des faits discutés. Il y a également des comportements incongrus des professeurs : soit des réactions exagérées, soit des attitudes d'indolence ou d'indifférence. Somme toute, les conséquences se ressentent à plusieurs niveaux et dans les deux sens, chez les enseignants et chez les élèves. C'est un cercle vicieux, car, globalement, c'est la société entière qui est affectée.

En conclusion, la violence est un phénomène complexe, pluridimensionnel, sujet important de débats politiques, sociologiques, psychologiques et pédagogiques. Ses formes de manifestation à l'école et ses conséquences ont fait notre objet d'étude dans cet article. Nous avons discuté surtout des cas où victimes sont les enseignants, en nous appuyant sur quatre cas littéraires, ceux de Christian Cogné, de Bénédicte Heim, d'Émilie Sapielak et d'Alice Vergneau. Les considérations scientifiques des spécialistes concernant les aspects et les implications du phénomène en question ont occupé une place importante dans notre analyse.

## BIBLIOGRAPHY

- Cogné, Christian, *Requiem pour un émeutier*, Paris, Éditions Actes Sud, coll. « Le Préau », 2010.  
 Heim, Bénédicte, *Aly est grand*, Paris, Les Contrebandiers Éditeurs, 2007.  
 Sapielak, Émilie, *L'école de la honte*, Paris, Éditions Don Quichotte, 2010.  
 Vergneau, Alice, *Chroniques d'un collège ordinaire*, Paris, Éditions Edilivre, coll. « Classique », 2012.

## BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE :

- Cosmovici, Andrei, *Psihologie generală*, Iași, Éditions Polirom, coll. « Collegium », 1996.  
 \*\*\**Dicționarul de sociologie*, cordonné par C. Zamfir et L. Vlăsceanu, București, Éditions Babel, 1993.  
 Maschino, Maurice, *L'école de la lâcheté*, Paris, Jean-Claude Gawsewitch Éditeur, 2007.  
 Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, traduction française, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970.  
 \*\*\**Psihopedagogie pentru formarea profesorilor*, coordonné par Vasile Marcu et Letiția Filimon, Oradea, Éditions de l'Université d'Oradea, coll. « Educația în mileniul III », 2003.

## SITOGRAFIE :

- Arôme, Laurent « La dépression réactionnelle » [En ligne]. URL : <[http://www.doctissimo.fr/html/psychologie/principales\\_maladies/ps\\_2622\\_depression\\_reactionnel le.htm](http://www.doctissimo.fr/html/psychologie/principales_maladies/ps_2622_depression_reactionnel le.htm)> (Consulté le 21 juillet 2015)

- Cupșa, Augustin, « Depresia – manifestări » [En ligne]. URL : <<http://www.cdt-babes.ro/articole/depresia-manifestari.php>> (Consulté le 20 juillet 2015)

Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport du Québec, « Intimidation et violence à l'école » [En ligne]. URL : <<http://www.education.gouv.qc.ca/dossiers-thematiques/intimidation-et-violence-a-lecole/quest-ce-que-la-violence/>> (Consulté le 25 juillet 2015)

Organisation Mondiale de la Santé, « Définition de la dépression » [En ligne]. URL: <<http://www.euro.who.int/fr/health-topics/noncommunicable-diseases/mental-health/news/news/2012/10/depression-in-europe/depression-definition>> (Consulté le 20 juillet 2015)

Petrea, Irina, « Agresivitatea la copii » [En ligne]. URL : <http://irinapetrea.ro/agresivitatea-la-copii/>> (Consulté le 17 juillet 2015)

Sapielak, Émilie, entretien radiophonique avec Yves Calvi sur RTL [En ligne]. 2010. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=E827\\_6zUtAc](https://www.youtube.com/watch?v=E827_6zUtAc) (Consulté le 7 juillet 2015)

## FICTIONALIZING TERRORISM

Gabriela-Alexandra Banica

PhD., University of Bucharest

*Abstract:* The article is set to analyse the relationship between literature and terrorism in order to illustrate the role of literature in the cultural response to terror in the works of two contemporaneous writers: Don DeLillo and Haruki Murakami, that belong to two different cultures, Western and non-Western, and are internationally recognised authors, as the field of interest is the fictionalization of terrorism novels that are embedded in their content with real life terrorists attacks will be of direct interest.

*Keywords:* fictionalizing terrorism, terrorist narratives, Don DeLillo, Haruki Murakami, 1Q84

The article is set to analyse the relationship between literature and terrorism in order to illustrate the role of literature in the cultural response to terror in the works of two contemporaneous writers: Don DeLillo and Haruki Murakami, that belong to two different cultures, West and non-Western, and are worldwide famous authors, as the field of interest is the fictionalization of terrorism, novels that are embedded in their content with real life terrorist attacks will be of direct interest.<sup>1</sup>

The article will focus on two types of “terrorist narratives”: terrorism in literature and literary terrorism.<sup>2</sup> It puts forward the idea that in the context of the current research the two are interdependent. That is possible because one presents terrorism as a literary theme, fact that is valid for all the novels analysed in this article, and the other illustrates “literature as a phenomenon analogous to terrorism in its challenge to established orders” (Frank & Gruber 2010:9). If the event of the terrorist attack brings to life a literary work, it means that it compels that literary creation to challenge the established order because the impact of the event affects the life of people and their perception of reality, including authors and audience alike. And in this way the event is the source that “attempts to destabilize narrativity itself” (Kubiak 2004:295), creating a counter-narrative, as Don DeLillo names it, or a new narrative in Haruki Murakami’s terms.

<sup>1</sup> Don DeLillo (born November 20, 1936) is an established American novelist, playwright and essayist. His books were sold in millions of copies worldwide and he has won numerous awards for his fictions, including: PEN/Faulkner Award for Mao II (1992), Jerusalem Prize (1999), PEN/Saul Bellow Award for Achievement in American Fiction (2010), Library of Congress Prize for American Fiction (2013), Norman Mailer Prize for Lifetime Achievement (2014), National Book Awards Medal for Distinguished Contribution to American Letters (2015). Haruki Murakami is a Japanese novelist, essayist and translator, his books were translated in over 50 languages and sold millions of copies worldwide. He received several awards including: the World Fantasy Award (2006), the Frank O'Connor International Short Story Award (2006), the Franz Kafka Prize (2006) and the Jerusalem Prize (2009).

<sup>2</sup> Anthony Kubiak is the first to put forward the notion of “terrorist narratives” in his article “Spelling It Out: Narrative Typologies of Terror”, *Studies in the Novel*, XXXVI/3 (Fall 2004), he enlists three types of “terrorist narratives”: “the writing of terrorist groups themselves”, “narratives about terrorism”, and “those forms of writing that we might, in the spirit of critical excess, as narrative terrorism: attempts to destabilize narrativity itself- disrupting linearity, temporality, plot, character or whatever conventions may be regarded as essential to the production of stories, memories, dramas, or histories” (Kubiak, 295)

In the context of this research the term “terrorist narrative” will have the meaning and value as given by Michael C. Frank and Eva Gruber in their volume *Literature and Terrorism: A Critical Perspective*: “we would like to reserve the adjective “terrorist” for politically, religiously, or ideologically motivated acts of violence or disruption that cannot be reduced to the level of discourse- and that happen outside of the literary text, even if our own field of interest is as literary critics is the discursivization of terrorism in literature (as the fictionalization, simulation, or staging of such events). (...) we would also suggest to limit the word “narrative” to “literature”. (Frank & Gruber 2010:10)

## Don DeLillo's Terrorist Narrative

The section is set to analyse the emergence and development of the terrorist narrative in three of Don DeLillo's novels: *Players* (1977), *Mao II* (1991), and *Falling Man* (2007). The objective of the research is to demonstrate that there is continuity in form in Don DeLillo's terrorist narratives, and that the event of the 9/11 terrorist attacks did not create a disruption 'in the perception of our daily lives' (and implicitly the author's) as he himself states in his 'reaction to the 9/11 attacks' essay: "In the Ruins of the Future- Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September". The research, also, touches upon the topic of Don DeLillo's counter-narrative creation, arguing that is achieved through introducing art and art related elements in his novels, and that he has been building upon it since his 1977 novel.

In December 2001 Harper's Magazine published Don DeLillo's essay "In the Ruins of the Future- Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September", the material presents the novelist's reaction to 9/11:

All this changed on September 11. Today, again, the world narrative belongs to terrorists. But the primary target of the men who attacked the Pentagon and the World Trade Center was not global economy. It is America that drew their fury. It is the high gloss of our modernity. It is the thrust of our technology. It is our perceived godlessness. It is the blunt force of our foreign policy. It is the power of the American culture to penetrate every wall, home, life, and mind.

Terror's response is a narrative that has been developing over years, only now becoming inescapable. It is our lives and minds that are occupied now. This catastrophic event changed the way we think and act, moment to moment, week to week and months to come, and steely years. Our world, parts of our world, have crumbled into theirs, which means we are leaving in a place of danger and rage. (DeLillo, 2001:33)

Making use of the history of international terrorism perspective the research is meant to eliminate the historical forgetting element that the discontinuity topos relies on to a certain degree. In order to offer a comprehensive study regarding the topic of continuity or discontinuity in Don DeLillo's terrorist novels, literary and cultural studies research frameworks will be used.

David Holloway in his study *9/11 and the War on Terror*, offers anti-discontinuity arguments saying that the event 'was long in the making': "9/11 was long in the making, and the pre-9/11 and post-9/11 worlds were broadly continuous not discontinuous" (Holloway, 2008:4). It is important to note that to advocate for the event's singularity-its singularity being also the excuse for the appearance of discontinuity, implicitly legitimizes the call for an unprecedented counterterrorist attack. On this topic Holloway notes: "the idea that the 9/11 was a moment when 'everything changed' ...played directly to partisan political agendas in Washington", and a proclaimed "historical rupture on 9/11 was precisely the case [the Bush administration] argued in defence of the 'Bush doctrine' of pre-emptive war, unilateral policy-making and 'regime change' in 'rogue states'" (Holloway, 2008:4). By making use of the literary studies analysis the research is meant to present the three novels: *Players* (1977), *Mao II* (1991), and *Falling Man* (2007) in terms of the chronological development of the 'terrorist narrative': the 1970s, the 1990s and after 9/11, and exemplify the continuous or discontinuous nature of his pre- and post-9/11 terrorist narratives. In order to achieve its goals matters regarding cultural studies will be dealt with seeking to shed light over the impact of 9/11 on Don DeLillo's treatment of the theme of terrorism in his novels.

As for the relevance of the theme of terrorism in literature topic, it is worth mentioning that "the novel makes terrorism into a phenomenon in the possible worlds it represents", and that there is cultural work "the novel thereby performs in regard to terrorism" (Appelbaum and Paknadel, 2008:389). Peter Boxall in his *Twenty-First-Century- A Critical Approach* suggests the existence of a new vision of constructing the contemporary novel, "a new way of weaving time and history and

embodiment together, then it is the relationship between fiction and contemporary terrorism, that the political context for such an effort is at its sharpest, and most urgent” and in this way he notes ‘the challenges’ fiction and terrorism faces when discussed together (Boxall, 2015:123). On the other hand, Kristiaan Versluys notes: “The novelistic practice of viewing a situation a situation in its full complexity entails the denial of the reductive logic of terrorism, the black-and-white ideological view that legitimates indiscriminate violence” (Versluys, 2009:16). And moreover “one of literature’s specific potential no doubt lies in its capacity to narrativize terrorism as fiction” (Frank and Gruber, 2012:15).

Don DeLillo is not the only American writer to have novels dealing with the theme of terrorism in his work, what is unique about his novels is that his terrorist narrative dates back to the 1970s and that in his 1977 novel *Players* he presents an act of domestic terrorism on the World Trade Center, building that is to be the target of a real terrorist attack in 1993 and in 2001. It is true that terrorism is just a sub-theme in *Players*, and it is framed in a time of peace, but it was written during the decade that represents the beginning of international terrorism. Things that cannot be said about his other two novels: *Mao II*, written just after the end of Cold War, event that marked the entry of the narrative into a new stage, and *Falling Man*, written after the United States of America experienced the greatest act of terrorism on its own soil, event that again was claimed by many to have altered the life of novel writing. They are both “end of an era” novels and pose as a statement regarding authorship.

Just as he does in *Falling Man*, but not from an overt perspective, Don DeLillo is securely anchoring his fiction in historical reality in his novel *Mao II*. Numerous events mentioned in the novel are ‘real life events’ of that time: Hillsborough football disaster in the UK (April 15, 1989), the death and funeral of Ayatollah Khomeini in Tehran (June 1989), the massacre from Tiananmen Square (June 1989), the situation between East and West Beirut in the second half of the 1989, Andy Warhol’s exhibition at the Museum of Modern Art, New York, 1989. The time frame of the novel being the threshold between the end of the 1980s and the beginning of the 1990s, it is obvious that the writing of the novel is done ‘under the influence’ of other events of that period too, such as: the fall of the Berlin wall on (November, 1989), the fatwa issued against Salman Rushdie and Samuel Beckett’s death (December, 1989). Moreover, the novel is built around staging a battle between the novelist and the terrorist:

There is a curious knot that binds novelists and terrorists. In the West we become famous effigies as our books lose the power to shape and influence. Do you ask writers how they feel about this? Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gun men have that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated. (Don DeLillo, 1991: 41)

The arts have a transformative power in Don DeLillo’s terrorist novels, and this fact allows the creation of a counter-narrative, this counter-narrative is formed during the passage from terrorist as social actor in the universe of the novel, as it happens in *Players*, the notion is later given in-depth treatment in *Mao II*, under the form of a staged battle between the terrorist and the novelist. In his post- 9/11 novel *Falling Man*, terrorism itself is the main theme of the novel along trauma. This passage from terrorist as a character and theme of discussion in his novels to terrorism as an international phenomenon, no longer focusing on the person but on his act, is marked by an increasing usage of art in his novels. If in *Players* the arts have a small dosage in the content of the novel (a cinematic passage: a no sound movie depicting golfers killed by terrorists). In *Mao II* a prevalence of the arts is noted through direct reference to Andy Warhol’s works (real ones: *Crowd*, *Mao II* and imagined ones *Gorby I*), the author’s focus on photography and other visual and literary arts throughout the novel, and performance art: “No, artists. And the Great Wall is supposedly the only man-made structure visible from space, so we see it as part of the total planet. And this man and



woman walk and walk. They're artists. I don't know what nationality. But it's an art piece. It's not Nixon and Mao shaking hands. It's not nationality, not politics" (DeLillo, 1991:70) --- reference to: *The Lovers* (*The Great Wall of China Walk*), by Marina Abramovic and Ulay, 1988.

In his post- 9/11 novel *Falling Man* the prevalence of the arts increases: there is art, artists-real ones Giorgio Morandi and his still art, and imagined ones: David Janiak and his performances, and art critics and dealers are present in the novel. Art is present even in the title of the novel, *Falling Man* being one of the characters, David Janiak, 'a performance artist known as the Falling Man', that through his art "brought it back, of course, those stark moments in the burning towers when people fell or were forced to jump" (DeLillo, 2007:40). The title of the novel coincides with the title of a photograph by Richard Drew of a man falling from the North Tower of the World Trade Center, during the terrorist attack on the World Trade Center Towers on the 11th of September 2001.

The research conducted clearly presents a set of elements meant to speak in favour of continuity in form in Don DeLillo's terrorist narratives. The event of the 9/11 terrorist attacks did not create a disruption in Don DeLillo's treatment of the terrorism theme in his novels, but an increase in the "tools" used in one of his pre-9/11 terrorist narrative, *Mao II*, written after an important event in world history, the end of the Cold War. Such findings are relevant for discussions that rule out theories regarding 9/11 novel or ground zero fiction as an example of discontinuity in the form of the novel, by proving that one of the novels enlisted under these proclaimed topics, is part of a developing terrorist narrative of one of the most renowned American writers: Don DeLillo.

### Haruki Murakami's Closed Circuit Terrorism

This subsection is dedicated to illustrating and analysing Haruki Murakami's perspective over terrorism and how the event of March 20 transformed his notion of the narrative, and putting forward the research topic of a Haruki Murakami terrorist narrative: *1Q84* (2009-2010).

Haruki Murakami discusses terrorism in terms of closed and open circuits, in an interview given in October 2001, he declared:

The open circuit is this society, and the closed circuit is the world of religious fanatics: Islamic fundamentalists or groups like Aum Shinrikyo. I think they are all the same in a way. Their worlds are perfect, because they are closed off (...) In Japan most people think that terrorism is the US' own problem. But that isn't right. The same thing can happen at any moment, in Tokyo, Berlin or Paris, because this is a war between closed and open circuits, different states of mind. (qtd in W French)

He admits that the event of the domestic terrorism attack that Japan experienced on 20th of March 1995 had a huge impact on his activity as a writer: "Time for me to be heading back (...) Go back and do one solid work something other than a novel, to probe deep into the heart of my estranged country. And in that way, I might reinvent a new stance for myself, a new vantage-point". (Murakami 2003: 204) From this urge Haruki started working on a series of interviews of the victims of the terrorist attack. After the material was released in Japan he realized that his work was not complete and started working on a set of interviews with members and former member of Aum-the religious organization that was behind the terrorist attack. These materials were published in 2003 in English under the title *Underground: The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*. The book is structured into two parts, the first, entitled *Underground*, contains thirty-four of the sixty interviews that were originally conducted with the victims of the attack, and the second, entitled *The Place That Was Promised*, presents eight interviews from people representing Aum.

The speech put forth by the media regarding the sarin gas attack "was an obvious exercise in opposites": "good' versus 'evil', 'sanity' versus 'madness', 'health' versus 'madness' (Murakami 2003:196), and Haruki Murakami felt that it did not meet his standards of understanding the event:

None of which told me what I wanted to know. No, mine was a very simple question: what actually happened in the Tokyo subway on the morning of 20 March, 1995? Or more concretely: What were the people in the subway carriages doing at the time? What did they see? What did they feel? What did they think? If I could, I'd have included details on each individual passenger right down to their heartbeat, as graphically represented as possible. The question was, what would happen to any ordinary Japanese citizen- such as me or any of my readers- if they were suddenly caught up in an attack of this kind? (Murakami 2003: 196)

The interviews with the victims of the attack are meant to offer direct interaction with the people that were there that day, and through this he aspects to really understand what has happened: "Once I'd discovered the real person, I could then shift my focus to the events themselves. (...) Furthermore, I had a hunch that we need to see a true picture of all the survivors, whether they were severely traumatized or not, in order to better grasp the whole incident. I leave it to you, the reader, to lend an ear, then judge. No, even before that, I'd like you to imagine the event" (Murakami 2003: 7).

About the interviewing process for part 1 of the book, the writer declared:

At the beginning of every interview I would ask the interviews about their background- where they were born, their upbringing, their family, their job (especially their job)- in order to give each a "face", to bring them into focus. What I did not want was collection of disembodied voices. Perhaps it is an occupational hazard of the novelist's profession, but I am less interested in the "big picture" as it were, than in the concrete, irreducible humanity of each individual. So perhaps I devoted an inordinate proportion of each two hours interview to seemingly unrelated details, but I wanted to make sure the readers had a firm grasp of the character speaking. (Murakami 2003: 197)

These lines make obvious the fact that Murakami filters the event of the sarin gas attack through his social status as a novelist. The interviewers- talk about their nature-personal stories/trauma and allow him to develop on the relation between the novelist and his narrative domain: "Simply put our memories of experiences are rendered into something like a narrative form. To a greater or lesser extent, this is a natural function of memory- a process that the novelist consciously utilizes as a profession." (Murakami 2003:200)

Haruki Murakami's reaction to the sarin gas attack is that he will place his future work into a "new narrative", first he had to reconsider the value of his own work because of the impact the event had on him: "Especially after conducting interviews with the family of Mr Eiji Wada- who died in Kodemmacho Station- and with Ms "Shizuko Akashi"- who had lost her memory and speech and is still in hospital undergoing therapy- I had to seriously reconsider the value of my own writing. Just how vividly could my choice of words convey to the reader the various emotions (fear, despair, loneliness, anger, numbness, alienation, confusion, hope...) these people experienced?" (Murakami 2003: 204).

He discusses the new narrative in terms of appropriating the language to the nature of the events, the us versus them oppositions and vocabulary is not able to express the events from his perspective and he feels the need of focusing on "another narrative" meant to purify the existing one:

Eventually I stopped making judgements altogether. "Right" or "wrong", "sane" or "sick", "responsible" or "irresponsible"- these questions no longer mattered. At least, the final judgement was not mine to make, which made things easier. I could relax and simply take in people's stories verbatim. I became, not the "fly on the wall", but a spider sucking up the mass of words, only to later break them down inside me and spin them out into "another narrative. (Murakami 2003: 204)

If we are to learn anything from this tragic event, we must look at what happened all over again, from different angles, in different ways. Something tells me things will only get worse if we don't wash it out of our metabolism. It's all too easy to say 'Aum is evil.' Nor does saying 'This had nothing to do with evil or insanity' prove anything either. Yet the spell cast by these phrases is almost impossible to

break, the whole emotionally charged 'Us' versus 'Them' has been done to death. No what we need, it seems to me, are words coming from another direction, new words for a new narrative. Another narrative to purify this narrative. (Murakami 2003: 197)

Haruki Murakami's new vision over the narrative form for his oeuvre together with the theme of the religious sect and its actions, and the questions about authorship are all encompassed in his novel *1Q84* (2009-2010). Despite the fact that the word terrorism appears only twice in the lengthy novel<sup>3</sup>, the piece deals consistently with the theme of terror, terror infliction, violence and powerlessness. And can be seen as an example of terrorist narrative considering that terrorism is one of its literary themes, the Sakigake cult present in the novel is a reminiscence of the Aum cult from the real life events, and the event of the terrorist attack on March 20 1995 seems to be forever present as Murakami builds the narrative structure of the novel and its characters, a dystopian world, that of 1Q84- a fictionalized version of the year 1984, two long-lost lovers who are drawn into a distorted version of reality.

In *Underground* Murakami discusses the event of the sarin gas attack in relation to other dark moments from Japanese history, and makes it all about people, their life and choices, in 1Q84, he introduces passages from the youth years of one of the characters that are place in pre-World-War II Manchuria:

Perhaps the entity called Aum Shinrikyo resembles pre-World-War II Manchuria. Japan established the puppet state of Manchuria in 1932, and in the same way, the best and brightest- the cutting-edge technocrats, technicians, and scholars-gave up the lives promised them in Japan and went off to the continent they saw as so full of possibilities. For the most part they were young, extremely talented and well educated, their heads full of newly minted, ambitious visions. As long as they stayed in the Japanese State with its coercive structure, they believed it was impossible to find an effective outlet for all their energy. (Murakami 2003: 306)

In preparing to write my last novel, *The Wind-up Bird Chronicle*, I did in-depth research into the so-called 1939 Nomonhan Incident an aggressive incursion by Japanese forces into Mongolia. The more I delved into the records, the more aghast I became at the recklessness, the sheer lunacy of the Imperial Army's system of command. How had this pointless tragedy gone so wantonly overlooked in the course of history? Again, researching the Tokyo gas attack, I was struck by the fact that the closed, responsibility-evading ways of Japanese society were really not any different from how the Imperial Army operated at that time. (Murakami 2003:207)

Haruki Murakami proves to respect the trajectory of a new narrative post-Aum fiction dealing with the theme of terrorism proving the interdependency between terrorism in literature and literary terrorism.

## Conclusion

<sup>3</sup> "On October 6, Egyptian President Anwar Sadat was assassinated by radical Islamic terrorists. Aomame recalled the event with renewed pity for Sadat. She had always been fond of Sadat's bald head, and she felt only revulsion for any kind of religious fundamentalists. The very thought of such people's intolerant worldview, their inflated sense of their own superiority, and their callous imposition of their own beliefs on others was enough to fill her with rage. Her anger was almost uncontrollable. But this had nothing to do with the problem she was now confronting. She took several deep breaths to calm her nerves, and then she turned the page. (Murakami, 2010:98)"

"But who can possibly save all the people of the world? Tengo thought. You could bring all the gods of the world into one place, and still they couldn't abolish nuclear weapons or eradicate terrorism. They couldn't end the drought in Africa or bring John Lennon back to life. Far from it—the gods would just break into factions and start fighting among themselves, and the world would probably become even more chaotic than it is now. Considering the sense of powerlessness that such a state of affairs would bring about, to have people floating in a pool of mysterious question marks seems like a minor sin. (Murakami, 2010:335)"

The article was set to analyse the relationship between literature and terrorism in order to illustrate the role of literature in the cultural response to terror in the works of two contemporaneous writers: Don DeLillo and Haruki Murakami, the nature of the works was focused on the topic of interest, “terrorist narratives”. In the Western culture, depicted by Don DeLillo’s terrorist narratives, the interest in the theme of terrorism in literature dates from the 1970s, only to be later forgotten, and present the events of 9/11 in fiction as a source of discontinuity in literature, and is overtly internationalised. Whereas, in the case of Haruki Murakami’s fiction all is local, about the Japanese society and its people. Still both authors are able to illustrate in their works that the role of literature in the cultural response to terror is to filter the event through the narrative domain and in doing so are able to offer to the readers a better understanding of what happened.

## BIBLIOGRAPHY

Primary sources:

DELILLO, Don 1991: *Mao II*, U.S.A.: Penguin Group.

DELLILO, Don 2001: “In the Ruins of the Future” in “Harper’s Magazine”, p.33-40.

DELLILO, Don 2007: *Falling Man*, N.Y.: Scribner.

MURAKAMI, Haruki 2003: *Underground The Tokyo Gas Attack and the Japanese Psyche*, London: Vintage Books

MURAKAMI, Haruki 2010: *1Q84*, New York: Vintage Books

APPELBAUM, Robert & PAKNADEL, Alexis: “Terrorism and the Novel, 1970-2001”, in “Poetics Today”, XXIX/3, p. 387-436.

BOXALL, Peter 2015: *Twenty-First-Century Fiction-A Critical Introduction*, U.K.: Cambridge University Press

FRANK, Michael C. & GRUBER, Eva 2010: *Literature and Terrorism: A Critical Perspective*, Amsterdam: Textxet

FRENCH, W Howard, “Seeing a Clash of Social Networks: A Japanese Writer Analyses Terrorists and Their Victims”, October 2001, ...

HOLLOWAY, David 2008: *9/11 and the War on Terror*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

KUBIAK, Anthony: “Spelling It Out: Narrative Typologies of Terror”, *Studies in the Novel*, XXXVI/3 (Fall 2004), p.294-320

VERSLUYS, Kristiaan 2009: *Out of the Blue: September 11 and the Novel*, New York: Columbia Universit Press

## HISTORICAL SURVEY OF SHIPBUILDING AND SHIPPING

Anca Trișcă Ionescu, Daniel Ionescu

PhD. Student, University of Galați; PhD. Student, University of Galați

*Abstract: Since a direct relationship exists between shipbuilding and the corresponding terminology, a brief historical survey of shipbuilding in the world, Great Britain and Romania included, is essential at this stage. The present article aims to present the history of shipbuilding in order to understand the shipbuilding industry.*

*Keywords: shipbuilding, history, survey, naval architecture, industry*

Shipbuilding is the construction of ships and other floating vessels. It normally takes place in a specialized facility known as a shipyard. Shipbuilders, also called shipwrights, follow a specialized occupation that traces its roots to before recorded history. Shipbuilding and ship repairs, both commercial and military, are referred to as "naval engineering". The construction of boats is a similar activity called boat building.

### Prehistory

Archaeological evidence indicates that humans arrived on Borneo at least 120,000 years ago, probably by sea from the Asian mainland during an ice age period when the sea was lower and distances between islands shorter (See History of Borneo and Papua New Guinea). The ancestors of Australian Aborigines and New Guineans also went across the Lombok Strait to Sahul by boat over 50,000 years ago.

### 4th millennium BC

Historians are not unanimous in their determination of the birth of ship, but from the evidence it is safe to conclude that man ventured on water before 6000 B.C.

Tomasi (1942:6), in his *History of Navigation*, made the point that "Shipbuilding is the oldest of all arts being born, in fact, before any other artistic undertaking like painting, sculpture, singing, or dancing was born."

Early man built ships from skins stretched and sewn over a rigid frame, from boundless of reed, and from hollowed-out logs (dugouts). The first boats were probably longboats, rafts and skin boats. Much later came the harnessing of wind and the application of sails. The design of ships has always been determined by the materials available for hull construction, the ships' particular function, and the character of the surrounding waters. Seagoing craft were constructed in the eastern Mediterranean (Crete) as early as 5,000 B.C. The first sailing ships probably appeared in Egypt or Mesopotamia around 3500 BC. In ancient Egypt ships built of planks were used on the Nile. By about 2,800 B.C. the basic principles of boat building has evolved, with transverse and longitudinal strengths provided by the different parts of the structure. Really large ships were constructed in imperial Rome, capable of loading up to ca 1000 tons. A famous large ship of antiquity was the Syrakosia of Alexandria, a three-masted royal ship, about 70 m long. These crafts were propelled by oars and by a primitive form of rectangular sail. Large ships were also made around 1000 AD in China, also loading up to ca 1000 tons.



Evidence from Ancient Egypt shows that the early Egyptians knew how to assemble planks of wood into a ship hull as early as 3000 BC. The Archaeological Institute of America reports that some of the oldest ships yet unearthed are known as the Abydos boats. These are a group of 14 ships discovered in Abydos that were constructed of wooden planks which were "sewn" together. Discovered by Egyptologist David O'Connor of New York University, woven straps were found to have been used to lash the planks together, and reeds or grass stuffed between the planks helped to seal the seams.[1] Because the ships are all buried together and near a mortuary belonging to Pharaoh Khasekhemwy, originally they were all thought to have belonged to him, but one of the 14 ships dates to 3000 BC, and the associated pottery jars buried with the vessels also suggest earlier dating. The ship dating to 3000 BC was about 25 m, 75 feet long and is now thought to perhaps have belonged to an earlier pharaoh. According to professor O'Connor, the 5,000-year-old ship may have even belonged to Pharaoh Aha.

### 3rd millennium BC

Early Egyptians also knew how to assemble planks of wood with treenails to fasten them together, using pitch for caulking the seams. The "Khufu ship", a 43.6-meter vessel sealed into a pit in the Giza pyramid complex at the foot of the Great Pyramid of Giza in the Fourth Dynasty around 2500 BC, is a full-size surviving example which may have fulfilled the symbolic function of a solar barque. Early Egyptians also knew how to fasten the planks of this ship together with mortise and tenon joints.

The oldest known tidal dock in the world was built around 2500 BC during the Harappan civilisation at Lothal near the present day Mangrol harbour on the Gujarat coast in India. Other ports were probably at Balakot and Dwarka. However, it is probable that many small-scale ports, and not massive ports, were used for the Harappan maritime trade. Ships from the harbour at these ancient port cities established trade with Mesopotamia. Shipbuilding and boatmaking may have been prosperous industries in ancient India. Native labourers may have manufactured the flotilla of boats used by Alexander the Great to navigate across the Hydaspes and even the Indus, under Nearchos.[5] The Indians also exported teak for shipbuilding to ancient Persia. Other references to Indian timber used for shipbuilding is noted in the works of Ibn Jubayr.

### 2nd millennium BC

The ships of Ancient Egypt's Eighteenth Dynasty were typically about 25 meters (80 ft) in length, and had a single mast, sometimes consisting of two poles lashed together at the top making an "A" shape. They mounted a single square sail on a yard, with an additional spar along the bottom of the sail. These ships could also be oar propelled. The ocean and sea going ships of Ancient Egypt were constructed with cedar wood, most likely hailing from Lebanon.

The ships of Phoenicia seem to have been of a similar design.

### 1st millennium BC

The naval history of China stems back to the Spring and Autumn period (722 BC–481 BC) of the ancient Chinese Zhou Dynasty. The Chinese built large rectangular barges known as "castle ships", which were essentially floating fortresses complete with multiple decks with guarded ramparts. There is considerable knowledge regarding shipbuilding and seafaring in the ancient Mediterranean.

### Early 1st millennium AD

The ancient Chinese also built ramming vessels as in the Greco-Roman tradition of the trireme, although oar-steered ships in China lost favor very early on since it was in the 1st century China that the stern-mounted rudder was first developed. This was dually met with the introduction of the Han Dynasty junk ship design in the same century.

Archeological investigations done at Portus near Rome have revealed inscriptions indicating the existence of a 'guild of shipbuilders' during the time of Hadrian.

A striking development in Scandinavian waters was the Viking ship, of fine form, but clinker-built, that is, with the plank on the sides overlapping, and propelled mainly by oars and carrying a simple rail. A seagoing ship peculiar to Chinese and Japanese waters was the junk, a flat-bottomed boat with square sails of matting. Until the Middle Ages, all Nordic ships were clinker built using the shell-first method. The logs were split radially, and the planks had to be shaped with an axe. Only later, planks were sawed. The changes were driven partly by cog, and by the carvel-built hull which from the 15th century was necessary for warships to support guns. Carvel-built ships were usually built with the skeleton-first method. In the Nordic countries, where wood is abundant, commercial wooden shipbuilding existed until recently. Fishing trawlers were made of wood in Sweden until the 60s, and in Denmark and Finland until the 80s. There are possibly some shipyards in Norway that still build fishing trawlers with wood, using modern laminated wood/glue technology.

Viking long ships were an advancement from the traditional clinker-built hulls of plank boards tied together with leather thongs. Sometime around the 12th century, northern European ships began to be built with a straight sternpost, enabling the mounting of a rudder, which was much more durable than a steering oar held over the side. Development in the Middle Ages favored "round ships", with a broad beam and heavily curved at both ends. Another important ship type was the galley which was constructed with both sails and oars.

An insight into ship building in the North Sea/Baltic areas of the early medieval period was found at Sutton Hoo, England, where a ship was buried with a chieftain. The ship was 26 metres (85 ft) long and, 4.3 metres (14 ft) wide. Upward from the keel, the hull was made by overlapping nine planks on either side with rivets fastening the oaken planks together. It could hold upwards of thirty men.

The first extant treatise on shipbuilding was written c. 1436 by Michael of Rhodes, a man who began his career as an oarsman on a Venetian galley in 1401 and worked his way up into officer positions. He wrote and illustrated a book that contains a treatise on ship building, a treatise on mathematics, much material on astrology, and other materials. His treatise on shipbuilding treats three kinds of galleys and two kinds of round ships.

Outside Medieval Europe, great advances were being made in shipbuilding. The shipbuilding industry in Imperial China reached its height during the Song Dynasty, Yuan Dynasty, and early Ming Dynasty, building commercial vessels that by the end of this period were to reach a size and sophistication far exceeding that of contemporary Europe. The mainstay of China's merchant and naval fleets was the junk, which had existed for centuries, but it was at this time that the large ships based on this design were built. During the Sung period (960–1279 AD), the establishment of China's first official standing navy in 1132 AD and the enormous increase in maritime trade abroad (from Heian Japan to Fatimid Egypt) allowed the shipbuilding industry in provinces like Fujian to thrive as never before. The largest seaports in the world were in China and included Guangzhou, Quanzhou, and Xiamen.

In the Islamic world, shipbuilding thrived at Basra and Alexandria, the dhow, felucca, baghlah and the sambuk, became symbols of successful maritime trade around the Indian Ocean; from the ports of East Africa to Southeast Asia and the ports of Sindh and Hind (India) during the Abbasid period.

At this time islands spread over vast distances across the Pacific Ocean were being colonised by the Melanesians and Polynesians, who built giant canoes and progressed to great catamarans.

#### Early modern

With the development of the carrack, the west moved into a new era of ship construction by building the first regular oceangoing vessels. In a relatively short time, these ships grew to an unprecedented size, complexity and cost.

Shipyards became large industrial complexes and the ships built were financed by consortia of investors. These considerations led to the documentation of design and construction practices in what had previously been a secretive trade run by master shipwrights, and ultimately led to the field of naval architecture, where professional designers and draughtsmen played an increasingly important role. Even

so, construction techniques changed only very gradually. The ships of the Napoleonic Wars were still built more or less to the same basic plan as those of the Spanish Armada of two centuries earlier but there had been numerous subtle improvements in ship design and construction throughout this period. For instance, the introduction of tumblehome; adjustments to the shapes of sails and hulls; the introduction of the wheel; the introduction of hardened copper fastenings below the waterline; the introduction of copper sheathing as a deterrent to shipworm and fouling; etc.

#### Industrial Revolution

The industrial revolution made possible the use of new materials and designs that radically altered shipbuilding. Iron was gradually adopted in ship construction, initially in discrete areas in a wooden hull needing greater strength, (e.g. as deck knees, hanging knees, knee riders and the other sharp joints, ones in which a curved, progressive joint could not be achieved). Then, in the form of plates riveted together and made watertight, it was used to form the hull itself. Initially copying wooden construction traditions with a frame over which the hull was fastened, Isambard Kingdom Brunel's Great Britain of 1843 was the first radical new design, being built entirely of wrought iron. Despite her success, and the great savings in cost and space provided by the iron hull, compared to a copper sheathed counterpart, there remained problems with fouling due to the adherence of weeds and barnacles. As a result, composite construction remained the dominant approach where fast ships were required, with wooden timbers laid over an iron frame (Cutty Sark is a famous example). Later Great Britain's iron hull was sheathed in wood to enable it to carry a copper-based sheathing. Brunel's Great Eastern represented the next great development in shipbuilding. Built in association with John Scott Russell, it used longitudinal stringers for strength, inner and outer hulls, and bulkheads to form multiple watertight compartments. Steel also supplanted wrought iron when it became readily available in the latter half of the 19th century, providing great savings when compared with iron in cost and weight. Wood continued to be favored for the decks.

During World War II, the need for cargo ships was so great that construction time for Liberty ships went from initially eight months or longer, down two weeks or even days. They employed production line and prefabrication techniques such as those used in shipyards today. The total number of dry-cargo ships built in the United States in a 15-year period just before the war was a grand total of two. During the war, thousands of Liberty ships and Victory ships were built, many of them in shipyards that didn't exist before the war. And, they were built by a workforce consisting largely of women and other inexperienced workers who had never seen a ship before (or even the ocean).

#### Worldwide shipbuilding industry.

MS Oasis of the Seas, the second largest passenger ship in the world, under construction at the Turku shipyard that was taken over by STX Europe, a subsidiary of STX Offshore & Shipbuilding of South Korea.

A TI-class supertanker built by Daewoo Shipbuilding & Marine Engineering in Okpo-dong, South Korea.

After the Second World War, shipbuilding (which encompasses the shipyards, the marine equipment manufacturers, and many related service and knowledge providers) grew as an important and strategic industry in a number of countries around the world.

Historically, the industry has suffered from the absence of global rules and a tendency towards (state-supported) over-investment due to the fact that shipyards offer a wide range of technologies, employ a significant number of workers, and generate income as the shipbuilding market is global. Shipbuilding is therefore an attractive industry for developing nations. Japan used shipbuilding in the 1950s and 1960s to rebuild its industrial structure; South Korea started to make shipbuilding a strategic industry in the 1970s, and China is now in the process of repeating these models with large state-supported investments in this industry. Conversely, Croatia is privatizing its shipbuilding industry.

As a result, the world shipbuilding market suffers from over-capacities, depressed prices (although the industry experienced a price increase in the period 2003–2005 due to strong demand for new ships which was in excess of actual cost increases), low profit margins, trade distortions and

widespread subsidization. All efforts to address the problems in the OECD have so far failed, with the 1994 international shipbuilding agreement never entering into force and the 2003–2005 round of negotiations being paused in September 2005 after no agreement was possible. After numerous efforts to restart the negotiations these were formally terminated in December 2010. The OECD's Council Working Party on Shipbuilding (WP6) will continue its efforts to identify and progressively reduce factors that distort the shipbuilding market.

Where state subsidies have been removed and domestic industrial policies do not provide support in high labor cost countries, shipbuilding has gone into decline. The British shipbuilding industry is a prime example of this with its industries suffering badly from the 1960s. In the early 1970s British yards still had the capacity to build all types and sizes of merchant ships but today they have been reduced to a small number specializing in defense contracts, luxury yachts and repair work. Decline has also occurred in other European countries, although to some extent this has been reduced by protective measures and industrial support policies. In the U.S.A, the Jones Act (which places restrictions on the ships that can be used for moving domestic cargoes) has meant that merchant shipbuilding has continued, albeit at a reduced rate, but such protection has failed to penalise shipbuilding inefficiencies. The consequence of this is that contract prices are far higher than those of any other country building oceangoing ships.

Wooden construction of small ships was practiced as late as the 1980s in Scotland. Possibly as late as the 1980s (and perhaps still) in Spain, Greece, Maine and Nova Scotia. In Portugal, fishing boats are still, in the 1990s, made of wood in Vilamoura (Algarve) and in Peniche. Wooden shipbuilding is also common in other parts of the world, e.g. Egypt and India.

#### Present day shipbuilding

China is the world's largest shipbuilder. The country has been an emerging low-cost, high-volume shipbuilder that overtook South Korea during the 2008–2010 global financial crisis as they won new orders for medium and small-sized container ships.

South Korea's "big three" shipbuilders, Hyundai Heavy Industries, Samsung Heavy Industries, and Daewoo Shipbuilding & Marine Engineering, dominate the global market for large container ships. As freight rates continue to decline into 2016, production delays, and overcapacity in the industry have led South Korean shipbuilders into financial distress. Consequently, significant market share has been ceded to their Chinese and Japanese rivals.

Japan had been the dominant ship building nation from the 1960s through to the end of 1990s but gradually lost its competitive advantage to China and South Korea which had lower wages, strong government backing and cheaper currencies.

The market share of European ship builders began to decline in the 1960s as they lost work to Japan in the same way Japan most recently lost their work to China and South Korea. Over the four years from 2007, the total number of employees in the European shipbuilding industry declined from 150,000 to 115,000. The output of the United States also underwent a similar change.

#### Shipbuilding in Romania

Romania's access to the Black Sea and over 1,000 km of natural border shaped by the Danube river contributed to the development of shipbuilding since the mid nineteenth century. Once the crown jewel of the communist regime, the Romanian naval industry went through a stormy period during the last decade of the twentieth century. Due to the radical changes in the economy after the fall of the iron curtain, the sector had been severely under financed.

As far as the ancient and Middle Ages ship construction on Romanian soil is concerned, not many written evidence is available. More recently, however, research points to the fact that in ancient times an intense navigation and ship construction activity was carried out at the Danube mouthed and Dobrogea sea-shore. This was mainly achieved by the colonies (e.g. Histria, Tomis, Callatis) set up North-West of the Black Sea coast by ancient Greece. This activity continued after the Romans occupied Dobrogea, only to be interrupted towards the middle of the 3<sup>rd</sup> century A.D. by Goths' invasion.

Towards the end of the Middle Ages notable commercial relations between the Italian republics of Genoa and Venice and the Romanian Principalities were established. All this led to an increase in shipping and ship construction by all traders, Moldavians included.

The fall of the Constantinople in 1453 and the penetration of the Turks in Balkans, the Romanian port-citadel included, brought about a substantial decrease in shipbuilding and navigation over a period of about four centuries. As a consequence of the weakening of the Turkish Empire and of the considerable growth of the Romanian forces of production, in the second half of the 19<sup>th</sup> century various industrial enterprises, including shipbuilding yards, were set up all over the country. First, at Turnu-Severin, later on at Galatz, Braila, Giurgiu, Tulcea, Constanta, and more recently, at Oltenita and Mangalia. All this yards have been engaged in ship repair rather than in ship building proper, many large vessel being, in fact, imported from different countries. However, between 1900-1945 more than 250 vessels were built in Romanian shipyards, of which about 60 tugs of 60-150 HP, 11 passenger ship of about 100-1400 HP, 2 submarines, tankers etc.

The 2<sup>nd</sup> World War cut the production capacity of our naval industry to about 45%. In order to have a clear picture over the growth of our shipbuilding industry in 1951-1975 we shall examine the table below:

Type of ship	1951-1955	1956-1960	1961-1965	1966-1970	1971-1975	Total
Bulk-carriers	-	2	31	53	99	187
Smaller sea-vessels	208	141	6	6	27	388
Self-propelled/powered/river-ships	13	156	197	399	112	876
No propulsion river-vessel	290	450	694	730	218	2382
Technical ships	15	43	32	30	52	172
Total	525	792	960	1218	508	4003

Table 1. Number of ships built between 1951-1975

It is to be noticed that a great number of sea-going and river-ships of various types have been exported to different countries of the world, such as: the URSS, China, Vietnam, Bulgaria, Poland, India, Greece, Egypt, Israel, Iran.

As of 2009 the Romanian shipbuilding industry ranked tenth in the world in terms of gross tonnage production. While in 1989 over 80% of the output was for the domestic market, currently 70-80% is exported mainly to EU, China, South Africa, and Norway.

At present time, there are nine major shipyards in Romania and some seven smaller scale workshops. Constanța, Mangalia and Midia shipyards are situated on the coast of the Black Sea. Tulcea, Galați and Brăila shipyards are located close to where the Danube flows in the Black Sea. Orșova, Drobeta-Turnu Severin and Giurgiu are fluvial shipyards in the south-western part of the country, bordering Serbia and Bulgaria respectively. The long tradition of shipbuilding led to the development of educational programs that deliver highly skilled specialists, a strong research and design data bank.

Romanian shipyards are generally specialized in building ships for freight transport. The main types of ships build here are bulk carries, tankers, cargo ships, fishing vessels, towboats, pushers and barges. Mangalia shipyard specializes in containers of at least 5,500 TEU capacity and 80,000 to 180,000 DWT bulk carriers. Constanța shipyard builds 40 to 55,000 DWT tankers, while Damen Galați builds military



ships and tugboats. Tulcea and Brăila shipyards specialize in supply vessels and tugboats, whereas Severnav Drobeta-Turnu Severin and Orșova focus mostly on river ships and coastal ships.

**Constanța Shipyard** (Romanian: Șantierul Naval Constanța) is the largest shipyard in Romania and one of the largest in Europe having a market share of 20% in the Black Sea basin. The shipyard has two drydocks, one used for the construction of ships up to 150,000 tonnes deadweight (DWT), and the second one used for the construction of ships up to 250,000 DWT, and two floating docks with a capacity of 8,000 tonnes and 15,000 tonnes.

The Constanța Shipyard was first mentioned as the Craft Repair Shop within the Constanța Harbour area in 1892 by the Ministry for Public Works. In July 1905, the shipyard housed the Russian battleship *Potemkin* and refloated her after she was half scuttled by her mutinous crew. The first ship ever constructed by the shipyard and launched to sea on May 31, 1936 was a 12 metres (39 ft) long yacht named *Crai Nou*, designed and built by Alexandru Theodoru a student at the Naval School in Constanța and graduate of the French Naval School. During World War II, the shipyard provided repair and maintenance to the Italian flotilla of midget submarines operating in the Black Sea. Together with the Galați shipyard, it also rebuilt, maintained and repaired numerous German R-boats during the War. In 1950 the shipyard began to construct ships, pontoons, tugboats and towboats. In 1975 the shipyard constructed one bulk carrier of 54,200 DWT which was the first large ship ever constructed in Romania.

After the construction of a large bulk carrier *Giuseppe Lembo* in 1994, the shipyard reprofiled its activity to construct only small ships. Only after the privatisation in 2002 the shipyard restarted to construct large scale ships. In the 114 years of existence the Constanța Shipyard constructed 432 ships, 365 for Romanian shipping companies and 67 for shipping companies from Egypt, Russia, Greece, Japan, Hong Kong, Liechtenstein, Czech Republic, South Africa, Belgium, Germany, Italy, Norway, France, Panama and Netherlands, which have a total of 4,128,143 DWT.

**Daewoo-Mangalia Heavy Industries** or DMHI is a large shipyard located 45 kilometres (28 mi) south of the Port of Constanța, in Mangalia, Romania. It was formed in 1997 as a joint venture between South Korean company Daewoo Shipbuilding & Marine Engineering and the 2 Mai Shipyard in Mangalia. Since it was founded the company built over 127 new ships and repaired around 300 ships.

The shipyard is spread over an area of 980,000 square metres (10,500,000 sq ft), has three dry docks with a total length of 982 metres (3,222 ft) and 1.6 kilometres (0.99 mi) of berths. In 2002 the company delivered two tankers of 42,500 DWT to the Norwegian company Kleven Floro used for the transportation of orange juice. One of the main customers of the shipyard is the German company Hamburg Süd which ordered six container ships of around 6,000 TEU each, and seven ships of 7,100 TEU each as well as four tugboats. The company also signed in 2005 an agreement with Mediterranean Shipping Company S.A., NSB Niederelbe, Gebab and Conti Reederei companies for the construction of 12 container ships of around 5,000 TEU each that will be delivered in stages until 2011 at a total cost of US\$1.1 billion.

In 2008 the shipyard bought the largest gantry crane in North America, the Goliath Crane, formerly located in Quincy, Massachusetts from the General Dynamics company. Built in 1975, the crane, nicknamed Goliath, Big Blue, The Dog or Horse, has a height of 100 metres (330 ft), a span of 126 metres (413 ft), a weight of 3,000 tonnes (6,600,000 lb) and a lifting capacity of 1,200 tonnes (2,600,000 lb). The crane's re-assembly has been under way since March 2009.

**The Galați shipyard** (Romanian: Șantierul naval Galați), formally Damen Shipyards Galați, is a shipyard located on the Danube in Galați, a city located in the Moldavia region of Romania.

Shipbuilding is a longstanding practice at Galați: by the late 18th century, longboats, canoes, sailboats and kayaks were being built there for both commercial and military use. Due to Moldavia's being a vassal state, most war vessel production was on behalf of the Ottoman Navy through the 1820s. The wood, of high quality, came from forests upstream and was brought by raft. It was not until the late 1830s, following the establishment of a free port at Galați, that the bulk of its ships started being used domestically: seven vessels were built there in 1839, followed by ten in 1840. In 1893, a local resident

named Fernic purchased the arsenal of the fleet stationed there and the Naval Mechanical Factory, beginning ship production at what was called Șantierul Naval Fernic Galați ("Fernic Shipyard Galați"). Four river monitors (NMS Ion C. Brătianu, Mihail Kogălniceanu, Alexandru Lahovari and Lascăr Catargiu) were commissioned for the Romanian Navy in 1907. Built in sections in the Austro-Hungarian port of Trieste, they were assembled in Galați. In 1911, under the Premiership of Petre P. Carp, the area suffered some structural collapse, allegedly as a result of bad workmanship and political corruption (investigated by Nicolae Flevea on behalf of the Opposition).

During the interwar period and into World War II, the yard had strategic significance, and two submarines (NMS Rechinul and NMS Marsuinul) and one minelayer (NMS Amiral Murgescu) were built there. Initially commanded by German captains, these later fell to the Soviet Navy. From 1938 to 1944, Galați completed 65 civilian ships and 11 warships: in addition to the submarines and minelayer, these consisted of four speedboats and four minesweepers. The components of the Cernavodă Bridge were also built at Galați. In 1974, the Communist regime made a massive investment into the shipbuilding industry, so that the yard became fully stocked with supplies, including an animal farm. From that time until the 1989 fall of the regime, some 80% of the shipyard's products were exported. Following this event, there were 32 unsold boats at the shipyard, and these were only liquidated in full in 2000. Meanwhile, the Dutch Damen Group had taken over the yard.[3] The group's interest in Galați began in 1994, when it subcontracted several cargo vessel hulls.[3][4] This was the means by which its manager decided whether to invest somewhere. Noticing too that the boats left over from the Communist period were being reinforced, he decided to take control of the shipyard company's stock, which happened in 1999. Although he wished to obtain 100% of the shares, he only managed to acquire 99%, the remainder being in the hands of unidentified individuals who received privatization vouchers in the 1990s.

Galați is the largest naval shipyard on the Danube, its output ranging from large tankers to small coast guard patrol boats. The company also represents a significant element of the local economy. Since 1990, all of its products have gone to export. Following Damen's takeover, an investment plan focusing on improving efficiency and working conditions was introduced. For example, at the time of the takeover, spoons and coffee cups were listed in the inventory; afterwards, all items worth under \$100 were considered disposable goods and no longer placed on the record books. The yard builds offshore vessels, naval vessels, special vessels (such as buoy laying vessels, patrol vessels and research vessels), tugs, workboats and mega yachts, and has also produced oil tankers, container carriers, cargo barges and drilling rig platforms—over 250 vessels since 1999. There were some 1550 employees at the end of 2010, as well as 1150 subcontracted employees handling support functions including electricity, HVAC, carpentry, blasting and painting. This was down from 10,000 total employees in 2006, of whom 3100 worked for Damen. Engineering services are mainly supplied by a Galați firm established in 2004 in which Damen is the major shareholder. Production takes place on four lines: for vessels up to 10,000 dwt, for vessels up to 26,000 dwt, for vessels up to 50,000 dwt and for tugs and workboats. There is also a workshop for piping and galvanizing and a blasting and painting hall.

To better grasp the achievements as well as the complexity of the Romanian shipbuilding industry we still have to get acquainted with the work carrier out by three more institutions: **Registrul Naval Roman-RNR**-(Romanian Register of Shipping), **ICEPRONAV** (the Institute of Research and Design of Ships) and **The Naval Architecture Faculty** at the University of Galatz.

**Romanian Register of Shipping** is a state organization for technical survey and classification of sea-going ships, inland vessels and containers. The Bucharest Head Office has permanent connections with sixteen offices all over the country and co-operates with other foreign registers. Particular valuable for the ship terms they include are RRS' publications: *Register of Ships*, *Rules for the Classification and Construction of Steel Se-Going Ships*, *Guidelines for Technical Supervision of Containers*, *Rules for the Construction of Containers*, *Rules for the Classification and Construction of Inland Vessels* etc.

**ICEPRONAV** was a central institute for research and design of ships. As its name implies this institution was responsible for the research and design of practically all types of large vessels which were

built in Romania. Nowadays it designs ships for companies all over the world as part of the ICEPRONAV UK.

**The Naval Architecture Faculty** trains most of our highly qualified specialists in the field of naval architecture.

All these hundreds and thousands of people working at or on ship also make use of special terminology which is steadily increasing. The study of this lexis is complex and valuable for any translator working in the field.

## BIBLIOGRAPHY

- <http://sanco.ro/en/romanian-shipbuilding-overview/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Constan%C8%9Ba\\_Shipyard](https://en.wikipedia.org/wiki/Constan%C8%9Ba_Shipyard)
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Daewoo\\_Mangalia\\_Heavy\\_Industries](https://en.wikipedia.org/wiki/Daewoo_Mangalia_Heavy_Industries)
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Shipbuilding>
- <https://www.abc.se/~pa/bld/tradbld.htm>
- Higgins, C. (2012) *The Venetian Galley of Flanders: From Medieval (2-Dimensional) Treatises to 21st Century (3-Dimensional) Model*. Master's thesis, Texas A&M University
- McCarthy, M., (2005) *Ship's Fastenings: from sewn boat to steamship*. Texas A&M Press. College Station
- Possehl, G., Meluhha. in: J. Reade (ed.) *The Indian Ocean in Antiquity*. London: Kegan Paul Intl. 1996, 133–208
- Robert E. Krebs, Carolyn A. Krebs (2003). *Groundbreaking Scientific Experiments, Inventions, and Discoveries of the Ancient World*. Greenwood Press Science. ISBN 0-313-31342-3.
- Sawyer, L.A. and Mitchell, W. H. (1985) *The Liberty Ships: The History of the "Emergency" Type Cargo Ships Constructed in the United States During the Second World War*, pp. 7–10, 2nd Edition, Lloyd's of London Press Ltd., London, England.
- Ward, C. (2001) *World's Oldest Planked Boats*, in *Archaeology* (Volume 54, Number 3, May/June 2001). Archaeological Institute of America.

Zumerchik, J., Danver, S.L. (2010). *Seas and Waterways of the World: An Encyclopedia of History, Uses, and Issues*. ABC-CLIO. pp. 428–. ISBN 978-1-85109-711-1

# HENRI BERGSON, THE HUMOR AND THE THEORY OF INCONGRUENCE

Miruna Iacob

PhD. Student, "Transilvania" University of Braşov

*Abstract: The present paper attempts to highlight the importance of the incongruity theory of humor throughout a history marked by cultural changes and also to point out some of its distinctive features as presented by Henri Bergson in his well-know study, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. The function of the incongruity theory of humor will be analyzed in comparison with and in contrast to the superiority theory and relief theory, whose totalizing ambitions aimed at comprising the complex essence of humor within a single definition inevitably proved to be insufficient.*

*Keywords: incongruity theory, humor theories, Henri Bergson, laughter, cultural differences*

## 1. Introducere

Judecând din perspectiva opticii sociologice, profesorul britanic Christie Davies izolează teoria incongruenței din cadrul celor trei mari teorii nelingvistice ale umorului – cea a superiorității, cea a eliberării și cea a incongruenței – legitimând-o pe cea din urmă ca fiind autonomă prin prisma nedependenței sale de context. Și, într-adevăr, mecanismul clar și ușor descifrabil al incongruenței bazat pe algoritmul și principiile elementelor contrastive din cadrul aceleiași secvențe este aplicabil în majoritatea situațiilor, indiferent de contextul care adună în jurul său substanța unui discurs umoristic. Dacă teoria superiorității este asociată cu succes antichității, consolidând astfel cultul rușinii și disprețul față de slăbiciune și dizabilitate –practici sociale care par să domine această perioadă –, iar teoria eliberării, asociată cu Sigmund Freud și Herbert Spencer, trasează mai degrabă coordonatele unei cunoașteri psihanalitice a modalităților în care umorul funcționează în cadrul relațiilor interumane sau felul în care poate constitui o interfață între sine și un mediu exterior potențial ostil, teoria incongruenței se desprinde de un obiect singular de cercetare, abandonează pretențiile totalizante și recurge la o noțiune simplă a aglutinării surprinzătoare între ceva static și ceva dinamic așa cum reiese din studiul lui Henri Bergson sau derivă dintr-un conflict între așteptări și realitate, în viziunea lui Schultz<sup>1</sup>. Dacă teoria lui Aristotel în care comedia este privită drept oglinda implacabilă a defectelor umane și-a pierdut credibilitatea proporțional cu evoluția societății care, în viziunea lui J.C. Gregory a adus, odată cu bunăstarea, și umanizarea umorului<sup>2</sup>, iar teoria eliberării bazată pe investigarea și angrenarea proceselor psihice în crearea umorului a devenit un unghi de abordare și nu definiția incontestabilă a acestuia, teoria incongruenței transcende timpul și se apără de capriciile istoriei cu ajutorul unui mecanism de operare aplicabil unui amplu spectru situațional.

## 2. Reprezentanți și abordări teoretice

Teoria incongruenței este cea de-a doua teorie, alături de cea a eliberării, care combate principiile prescrise de teoria superiorității, aceasta având la bază nașterea umorului din incongruența dintre realitate și așteptări, dintre existența obiectivă și deformarea neașteptată a unor tipare. După cum indică și studiul *Humor and Life Stress. Antidote to Adversity*, aducerea împreună a două sau mai multe elemente aparent disperate implică și o serie de mecanisme și transferuri la nivel cognitiv care

<sup>1</sup> Schultz, T. (1972) The role of incongruity and resolution in children's appreciation of jokes and cartoons: An information-processing analysis, *Journal of Experimental Child Psychology* 13

<sup>2</sup> Gregory, J.C., *The Nature of Laughter*, Taylor & Francis Group, 2014, p.10

sprijină detașarea de situații neplăcute și permite o poziționare rațională și coerentă față de un eveniment de natură să reflecte anxietate și constrângere față de un context socio-cultural ostil<sup>3</sup>. Printre adepții acestei teorii, care a devenit în scurt timp fundamentală în filosofia și psihologia modernă, îi amintim pe James Beattie, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer sau Søren Kierkegaard.

James Beattie înțelegea umorul ca o integralitate a incongruențelor. Cu alte cuvinte, ceea ce ne stârnește râsul este inconsistența, incongruența și inadecvarea unor elemente, obiecte sau situații privite unitar. De asemenea, este important de menționat că râsul, amuzamentul, sunt doar unele dintre produsele posibile ale incongruenței, umorul nefiind așadar o varietate exclusivă a acestei structuri. Pe aceeași linie, Kant pretindea că apariția comicului are loc în momentul în care are loc o diseminare bruscă a unei așteptări în nimic. De altfel, componenta neașteptată, imprevizibila schimbare de perspectivă conținută de umor sunt aspecte asimilate de teoria incongruenței. În timp ce Kant atribuie prezenței de spirit aceeași plăcere emanată de muzică sau jocuri de noroc care produc mutații de idei reglementate de melanjul senzațiilor și găsește izvorul umorului undeva între experiență și așteptări, Arthur Schopenhauer găsește sursa umorului între percepția senzorială a lucrurilor și cunoștințele rațional-abstracte privitoare la aceleași lucruri. Sistemul individual de decodare exterioară prevede atribuirea mai multor însușiri unui singur obiect. Însă atunci când percepțiile senzoriale sunt grupate în categorii abstracte, atenția este direcționată către una sau câteva însușiri ale unui obiect oarecare. Cu alte cuvinte, concentrăm multe noțiuni în cadrul unui singur cuvânt, subsumăm mai multe lucruri unei singure idei abstracte.

Cu o viziune asemănătoare lui Schopenhauer și Søren Kierkegaard susține relevanța teoriei incongruenței în sfera filosofică. Acesta echivalează umorul pe care îl denumește „comic” cu diastaza, diferența dintre experiență și așteptări, numind însă acest procedeu „contradicție”, nu „incongruență”. Pe măsură ce gânditorii au tratat această teorie diferențiat la finele secolului XX, încercând să o șlefuiască, adăugând detalii, păstrând ideea de bază a discrepantei dintre realitate și așteptare, demersurile au evidențiat și un punct slab, comun acestor abordări, legat de suficiența incongruenței pentru declanșarea umorului. Slăbiciunea ar fi legată de faptul că o incongruență poate rezulta atât în amuzament, cât și în tristețe, dezamăgire, indignare, frică sau furie, sau poate da naștere unor derapaje socio-politice, prin prisma suprapunerii forțate a două elemente contrastive, după cum argumentează, Václav Havel în eseuul său, *The Power of the Powerless*, unde disidentul ceh denunță impunerea violentă a ideologiei asupra vieții, adică transpunerea unui aspect eminamente dinamic în tiparul unui algoritm static și prescris.

### 3. Henri Bergson și funcțiile umorului

Totuși, poate cel mai interesant, atent, susținut și structurat studiu în această categorie a teoriei incongruenței îi aparține lui Henry Bergson. *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului* impresionează prin tehnica demonstrației, prin știința construirii progresive a unui concept, prin detalieri sistematică și minuțiozitate. Studiul lui Bergson este structurat în trei părți în care abordează pe rând comicul și formele sale, comicul de situație și cel de limbaj, și, în final, comicul de caracter, autorul revenind constat pe parcursul studiului la principalele idei de la care pleacă teoria sa. Deși Bergson este încadrat la sfera incongruențelor de opinia critică majoritară, există și câteva aserțiuni ale autorului care aduc în plus o serie de valențe aferente teoriei superiorității. Despre acestea voi discuta puțin mai târziu.

Teoria râsului în opinia lui Bergson debutează cu aceeași neputință în a defini comicul, așa cum debutează de altfel cei mai mulți teoreticieni conștienți de complexitatea acestei noțiuni sub aspectul semnificației, al procedeelelor, al mecanismelor, al situațiilor declanșatoare. În prima parte, pornind pe linia aceleiași metode a învăluirii, a apropierei prin îndepărtare, autorul stabilește pentru început datele de identificare, atributele esențiale ale comicului. Operând cu o structură tripartită de cele mai multe ori, aflăm în primul rând că actul comic este un concept exclusiv intrinsec naturii umane, deci

<sup>3</sup> Lefcourt, Herbert M, and Rod A. Martin. *Humor and Life Stress: Antidote to Adversity*. New York: Springer-Verlag, 1986, p. 10



nespecific animalelor sau peisajelor, și că este marcat de insensibilitate și complicitate. Prin insensibilitate se înțelege lipsa oricăror emoții și manifestări afective interioare care altfel ar periclita râsul. „Râsul nu are inamic mai mare decât emoția. Nu vreau să spun că nu am putea râde de o persoană care ne inspiră milă, de exemplu, sau chiar afecțiune, ci doar că pentru câteva clipe, trebuie să uităm de această afecțiune, să facem această milă să tacă<sup>4</sup>.” Odată desensibilizată emoția, evenimentele se calibrează conform principiului detașării care permite observarea și analizarea distantă a acestora, precum și transformarea tragediei în comedie. Ca o condiție *sine qua non* în opinia autorului, comicul recurge la rațiune, nu la simțire, aceasta necesitând atât un spațiu de concretizare, cât și raporturi cu alte „inteligențe pure” care să legitimizeze existența complicității. Râsul are așadar o funcție socială și se exercită între pilonii vieții comune fiind conceput de colectivitate și pentru colectivitate. Ca efect, funcția socială a comicului, ca rezultat al complicității constituie o primă dimensiune importantă de analiză și o primă arie în care se circumscriu cele trei trăsături deja menționate. Comicul este muabil și pretinde la rândul său muabilitate. Aceasta ar fi o altă trăsătură pe care o evidențiază autorul prin contrast cu tragedia și eroii acestuia. Acesta susține că „un personaj de tragedie nu va schimba nimic din conduita sa, pentru că va ști cum l-am judeca; ar putea să persevereze, chiar și cu conștiința deplină a ceea ce este el, chiar și cu sentimentul foarte limpede al ororii pe care ne-o inspiră. Însă când o greșală ridicolă începe să fie conștientizată drept ridicolă, se caută modificarea ei, cel puțin la exterior<sup>5</sup>.” Astfel Bergson aderă la o concepție potrivit căreia comicul caută să taxeze dar și să modifice defectele umane, aspectele putrede ale unei societăți. Râsul, fiind un gest social, implică o permanentă conștientizare și revelarea imediată a atitudinilor rigide și mecanicizate, inerte și repetitive două concepte preferate de autor și recurente pe tot parcursul studiului. Așadar, o a doua funcție a râsului stabilită de Bergson este și cea corectivă. Vom vedea că una din particularitățile modului de abordare propus de autor este dimensiunea utilitară care însoțește formele de concretizare ale comicului. Această mecanicitate, care va beneficia de o definiție clară abia spre sfârșitul primei părți, deși constituie ipoteza studiului, are o dublă valență. Una dintre ele vizează obținerea efectului comic prin *obiectificarea* persoanei. Cu alte cuvinte „Ființa umană vie despre care este vorba aici, este o ființă umană, o persoană. Dispozitivul mecanic este, dimpotrivă, un obiect. În acest caz, ceea ce provoacă râsul este transfigurarea momentană a unei persoane într-un obiect dacă admitem să vedem lucrurile din această perspectivă<sup>6</sup>.” Autorul oferă în acest sens câteva exemple, menționându-l pe Sancho Panza „răsturnat pe o pătură și aruncat în aer ca o minge oarecare<sup>7</sup>” sau se oprește asupra unor momente din teatrul lui Labiche unde „Domnul Perrichon, în momentul în care se urcă în tren se asigură că nu și-a uitat niciunul dintre bagaje «Patru, cinci, șase, nevastă-mea șapte, fiică-mea opt și cu mine nouă»<sup>8</sup>”. Însă mai interesantă pare a fi legătura pe care o instituie între tragedie și comedie folosindu-se de numitorul comun al corporalității, „De unde provine comicul? Din aceea că trupul viu se rigidizează în mașinărie. Corpul viu ne apare, așadar, ca fiind materializarea supleței absolute, activitatea mereu vigilentă a unui principiu aflat mereu la lucru<sup>9</sup>.” Mai mult, rămânând în paradigma contrastivă cu tragedia, într-o interpretare ușor exacerbată a gestualității ca etichetă socială, autorul evidențiază și aspecte ale corporalității care se manifestă diferit în tragedie tocmai prin prisma mecanicizării trupului, a unei blocări materiale care l-ar determina pe purtător să experimenteze nesiguranța și disconfortul. De aceea, potrivit observațiilor lui Bergson, „eroii tragediei nu beau, nu mănâncă, nu au nevoie să se încălzească. Dacă este posibil, nici măcar nu se așază. A se așeza pe scaun în mijlocul unei tirade ar echivala cu a-și aminti că are un corp. Napoleon, care avea și fler de psiholog, a remarcat că se poate trece de la tragedie la comedie prin simplul fapt de a se așeza pe scaun<sup>10</sup>”.

<sup>4</sup> Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014, p.15

<sup>5</sup> *Ibidem* p.24

<sup>6</sup> Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014, p.51

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.52

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.55

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.46

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.48

Dezideratul abținerii de la orice acțiune familiară se manifestă în virtutea principiului unui cult al rușinii trupești – trupul reprezentând pânza albă lăsată liberă imaginației sociale –, al corporalității deranjante primate mai degrabă drept haină pe care titularul dorește să o dezbrace din dorința de a infirma primatul formei în defavoarea fondului. În baza acestei operații de forțare a priorității părții meritorii și de ascundere a defectelor cantonate pe terenul nepermis al unei dezirabile candori spirituale, se nasc efectele comice.

În partea a doua a studiului, Bergson aduce în prim-plan câteva elemente aparținând celor mai recurente laturi ale comicului în viața cotidiană, anume comicului de situație și comicului de limbaj enumerând și exemplificând câteva metafore reprezentative ale formelor de concretizare. Autorul vorbește astfel despre „diavolul cu arc”, explicând această formă a comicului prin convergența inegală a două încăpățănări observate – dintre care una mecanică – în aspectele simple ale vieții reale: „Pisica jucându-se cu șoarecele, lăsându-l de fiecare dată să scape ca dintr-un arc pentru a-l opri brusc cu cealaltă labă, își oferă un amuzament de același gen<sup>11</sup>.” Alte procedee de obținere a efectelor comice sunt „păiața cu sfori” sau „bulgărele de zăpadă”, aceasta din urmă presupunând o situație ce capătă amploare prin înmulțirea treptată a straturilor catalizând astfel un deznodământ fulminant. Exemple în acest sens ar fi piesele de domino care sfârșesc unele peste altele în ciuda efortului inițial al ordonării, sau piesele care se dărâmă în tentativa de a înălța o construcție. Rezultatul final este astfel surprinzător, neașteptat și finalizat cu o nulitate absolută. În aceeași măsură, și Herbert Spencer, și Kant pledează pentru aceeași înțelegere a comicului prin alimentarea progresivă a unui efort adus în stagiul unei diseminări bruște în vid. Așa cum susține și Kant, „râsul provine de la o așteptare care se rezolvă subit în nimic<sup>12</sup>”.

Discutând despre problema disproporției, despre obiectul comicului și ce anume este comic în cadrul acestui obiect, Bergson își legitimează apartenența la incongruență prin metoda demonstrației logice: „Disproporția dintre cauză și efect, fie că se prezintă într-un sens sau în celălalt nu este sursa directă a râsului. Râdem de ceva pe care îl poate manifesta această disproporție în anumite cazuri, și anume, aranjamentul mecanic special pe care ea ne lasă să-l percepem dincolo de seria de cauze și efecte<sup>13</sup>.” Însă de ce considerăm acest aranjament comic? Pentru că reprezintă un impediment în calea uniformității vieții, un element străin care, prin interferența sa, declanșează o distragere a atenției de la cursul obișnuit al lucrurilor. Altfel spus: „Mecanismul rigid pe care îl remarcăm din când în când ca pe un intrus în continuitatea vie a lucrurilor umane are pentru noi un interes cu totul special pentru că este ca o distragere de la viață. Dacă evenimentele ar putea fi atente fără oprire la propriul lor curs, atunci nu ar exista coincidențe, nici întâlniri, nici serii circulare; totul s-ar derula drept înainte și ar progresa întotdeauna<sup>14</sup>”. Reiterând concepția inițială despre funcția didactică și corectivă a râsului, autorul echivalează comicul cu un cusur care are nevoie imediată de o corecție, unde râsul reprezintă faptul încărcat social menit să corijeze, să rectifice.

În continuare, Bergson aduce în discuție o altă structură cvadripartită a procedeelelor de natură comică: repetiția, inversiunea, interferența seriilor și transpoziția – unele mai interesante, altele mai puțin captivante –, cu mențiunea că acestea aparțin vodevilului. Circumstanțele repetitive aferente primei structuri identificate, quiproquo-ul, permutarea vechiului și a modernului constituie un prilej de a obține ceea ce a numit Bergson „mecanizarea vieții” care implică desfășurarea acesteia „ca un mecanism cu repetiție, cu efecte reversibile și piese interșanjabile<sup>15</sup>” și de a lămuri de ce comicul este însăși spargerea acestei monotonii prin intermediul distragerii.

Abordând ulterior comicul de limbaj, Bergson ridică o problemă interesantă care ar putea justifica o pledoarie pentru o teorie culturală a umorului. În primul rând, autorul distinge între două posibile funcții ale limbajului comic: una creatoare și una emițătoare. Prima ar fi intraductibilă, în vreme ce a doua „s-ar putea traduce dintr-o limbă în alta, chiar dacă își pierde cea mai mare parte din savoare prin trecerea dintr-o altă societate, diferită atât prin moravuri cât și prin literatură și, mai ales, prin

<sup>11</sup>*Ibidem*, p.61

<sup>12</sup> *apud* Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014, p.71

<sup>13</sup>*Ibidem*, p.74

<sup>14</sup>*Ibidem*, p.75

<sup>15</sup>*Ibidem*, p.83

asocierile de idei<sup>16</sup>.” Cum enunțurile sunt emise de indivizi, autorul aduce în lumină și o distincție între comic și spirit, fără a insista foarte mult asupra acestei probleme în prealabil exemplificate mai bine de Sigmund Freud în cartea sa *Comicul și umorul*, pe care Bergson o traduce prin intermediul unei relații de oglindire a unei noțiuni în cealaltă: „cuvântul de spirit, legat sau nu de o figură a limbajului, evocă o imagine confuză sau netă a unei scene comice<sup>17</sup>”. Ca rezultat, „vom obține diverse forme ale comicului de limbaj și variantele posibile ale cuvântului de spirit<sup>18</sup>.”

În finalul studiului său, Henri Bergson abordează și categoria nu mai puțin importantă a comicului de caracter. Revenim la unul din principiile care guvernează sfera comică enunțate de autor la începutul studiului, și anume, cel al insensibilității, al devitalizării emoției, care provoacă efectul comic în aceeași măsură dacă este aplicat și persoanelor, dacă este alipit conceptului cheie al studiului, adică acela al mecanicizării, al rigidității și ocurența râsului întru corectarea acestuia. Bergson susține că orice microunivers integrat într-un macrounivers social este guvernat după același principiu al încercării de a modifica rigiditatea inițială și de adaptare la premisele noi. „Nici societatea propriu-zisă nu procedează altfel. Trebuie ca fiecare dintre membri ei să rămână atent la ceea ce îl înconjoară, să se modeleze conform anturajului, să evite să se închidă în caracterul său ca într-un turn de fildeș. Tocmai pentru acest motiv, societatea face să planeze asupra tuturor, dacă nu amenințarea unei corecții, atunci cel puțin perspectiva unei umiliri care poate fi la fel de redutabilă, chiar dacă adoptă o formă mai lejeră<sup>19</sup>.”

Printre criticii care au analizat și categorisit această operă a lui Bergson, au existat și voci care au susținut plasarea acestui studiu la granița dintre teoria superiorității și cea a incongruenței probabil sub aspectul caracterului didactic și sancționator al comicului. Iată câteva posibile dovezi care îl plasează pe Bergson sub incidența unei teorii a superiorității cu regim atenuat: „În el [gândul societății] intră și intenția nemărturisită de a umili și, prin aceasta, este adevărat, de a corecta, cel puțin la nivel superficial<sup>20</sup>.” Mai mult, autorul pare să împărtășească opiniile lui Aristotel cu privire la obiectul comediei : „Am spus deseori că defectele ușoare ale semenilor noștri sunt acelea care ne fac să râdem<sup>21</sup>”, însă până într-un anumit punct când se distanțează teoretic de Stagirit: „comicul nu este întotdeauna un indiciu al unui defect, în sensul moral al termenului, și că, dacă insistăm să-l considerăm un defect – ba încă unul frivol – atunci va trebui să indicăm care este semnul precis care distinge frivolul de grav<sup>22</sup>.” – o diferență majoră așadar între cei doi autori, în ceea ce privește semnul egal pus între comic și oameni cu morală îndoielnică în cazul lui Aristotel, și admiterea discordanței dintre defect și comic. Pentru Bergson, nesociabilitatea defectelor, și nu neapărat imoralitatea lor, provoacă râsul – imoralitatea fiind altfel un atribut cheie în discuția despre comic în cazul lui Aristotel. În sfârșit, rămânând în această sferă, autorul trasează încă o dată liniile directoare ale emoțiilor în cadrul comicului prin contrast logic și indirect cu definiția tragediei lui Aristotel. „Comicul, spuneam, se adresează inteligenței pure; râsul este incompatibil cu emoția. Zugrăviți-mi un defect oricât de frivol; dacă mi-l prezentați altfel încât să-mi trezească simpatia sau frica ori mila, atunci s-a terminat, nu mai pot să râd. Trebuie să nu mă emoționez, iată singura condiție cu adevărat necesară, deși aceasta nu este, desigur, și suficientă<sup>23</sup>.” Alte condiții la care se referă Bergson ar fi: rigiditatea, automatismul, distragerea, nesociabilitatea personajului și desigur, insensibilitatea spectatorului. În plus, un alt aspect important al comediei este abilitatea sa de a crea tipuri, de a expune generalitatea, fiind, față de celelalte arte, singura în stare să genereze tipologii. “Ea notează asemănările, intenționează să ne aștearnă sub privire tipuri de oameni. Chiar va crea la nevoie tipuri noi. Prin aceasta, ea contrastează cu celelalte arte. Înseși titlurile marilor comedii sunt deja

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.84

<sup>17</sup> Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014, p.89

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.89

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.107

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.107

<sup>21</sup> *Ibidem*, p.108

<sup>22</sup> *Ibidem*, 2014, p.109

<sup>23</sup> *Ibidem*, p.110

semnificative: *Mizantropul*, *Avarul*, *Jucătorul*, *Distratul* (...) Spunem un *Tartuffe*, însă nu spunem niciodată o *Fedra* sau un *Polyeucte*<sup>24</sup>.”

Ultimele aspecte notabile evidențiate de Bergson sunt și câteva forme ale rigidității comice dintre care voi enumera „încremenirea în profesie”, adică simbioza personajului cu funcția pe care o exercită până în stadiul atingerii performanței unui organism singular. Efectul comic decurge în acest caz din asocierea personalității cu rutina și obiceiurile profesionale. Acest lucru poate fi exploatat în literatura despre comunism întrucât există multe cazuri de identificare comportamentală a indivizilor cu funcțiile și conduitele impuse de partid. Sfidarea logicii duce astfel la instituirea unei culturi comuniste a absurdului, un sistem necrozat prin însăși nesocotirea legilor naturii și ale societății. Insistarea asupra ideii absurdului, a contradicției, atestă și mai mult legitimitatea încadrării lui Bergson în sfera teoriei incongruenței. Orice efect comic implică într-o anumită măsură și contradicția. “Ceea ce ne face să râdem este absurdul realizat într-o frază concretă, o absurditate vizibilă. (...) Absurditatea, atunci când o întâlnim în comic, nu este așadar o absurditate oarecare, ci una determinată. Ea nu creează comicul, ci mai degrabă derivă din el. Nu este cauză, ci mai curând efect, un efect foarte special, în care se reflectă natura specială a cauzei care îl produce. Cunoaștem care este această cauză. Așadar, nu ne va fi greu acum să îi înțelegem efectul<sup>25</sup>.”

*Râsul. Eseu asupra semnificației comicului* are meritul de a lămurii câteva aspecte privitoare la modalitățile de fabricare ale comicului, la cerințele intrinseci acestuia, oferind pe parcurs analize contrastive cu alte genuri, citate exemplificatoare ale unor aserțiuni teoretice, evidențierea funcției didactice și corective a râsului, precum și existența unei provocări lejere, așa cum însuși autorul menționează, la adresa sferei sociale, care are metodele sale specifice de reacție precum defensivă sau teamă. În ciuda demonstrației progresive, riguros structurate și a minuțiozității studiului, desensibilizarea completă, invocată de autor, în sfera comediei pare a fi totuși un deziderat îndeplinit cu mai multă dificultate prin prisma contactului dramatic sau, după caz, a complicității lectoriale generatoare de interșanjabilitate emoțională.

**ACKNOWLEDGMENT:** This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research and Innovation, CNCS- UEFISCDI, project number PN-II-RU-TE-2014-4-0240.

## BIBLIOGRAPHY

1. Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014
2. Gregory, J.C., *The Nature of Laughter*, Taylor & Francis Group, 2014
3. Lefcourt, Herbert M, and Rod A. Martin. *Humor and Life Stress: Antidote to Adversity*. New York: Springer-Verlag, 1986
4. Schultz, T. (1972) *The role of incongruity and resolution in children's appreciation of jokes and cartoons: An information-processing analysis*, Journal of Experimental Child Psychology 13

<sup>24</sup> Bergson, Henri, *Râsul. Eseu asupra semnificației comicului*, Editura All, București, 2014, p.127

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.140

## IAȘI 1978 – A LANDMARK OF ROMANIAN POST-WAR POETRY

Maria-Lucreția Sturtzu

Phd. Student, "Petru Maior" University, Târgu-Mureș

*Abstract: The year 1978 represented a remarkable moment, a moment that changed the course and the perception of poetry, not only for the Iași Branch of the Union of Writers, or just for the literary journal "Literary Conversations" (Convorbiri Literare), but for all the post-war Romanian poetry as well. The moment in itself was represented by the National Poetry Colloquy, which was to take place in Iași in October the same year. The present study refers to the publishing performance of the Iași-based magazine, as it is the one which hosted the publications of the poets participating at this special cultural event, not only in the course of the year in question, but during the years of the communist regime as well. A significant number of pages have been attributed to the event, highlighting the importance of this cultural act that was neither well-tolerated by the regime, nor easy to be organized.*

*Keywords: communism, journalism, Iași, post-war, magazine.*

Unii au numit acest moment al anului 1978 (18-20 octombrie), referindu-se la primul **Colocviul Național de Poezie**, „un reper în destinele poeziei române postbelice”<sup>1</sup>. Alții l-au perceput drept un moment „viforos”. Iar „Cartea albă a Securității” l-a declarat drept „o răbufnire plină de pornografie și vulgaritate, o dezlănțuire a mahalalei, numai ciomagul mai lipsea”<sup>2</sup>. La Festivalul ieșean avea să participe un număr de aproximativ 130 de poeți, nume cunoscute, „grele”, ale literaturii postbelice sau nume care se aflau atunci la început de drum. Instituția care se ocupa de organizarea acestui Colocviu, era aceeași care se ocupase și de organizarea Festivalului Național (devenit ulterior internațional) de Poezie „Mihai Eminescu”, încă din 1970.

Revista „Convorbiri literare” era condusă, încă din 1977, (iar până atunci, între 1976-1979, nefiind publicat niciun nume care să facă parte din vreun colectiv redacțional), de către un redactor șef, Corneliu Sturtzu, și un secretar responsabil de redacție, Horia Zilieru. Atât apăsarea menționată în subsolul ultimei file a revistei, respectiv caseta redacțională, despre colectivul care conducea la acel timp publicația ce înlocuise „Iașul literar” în mai 1970. În fapt, evident că revistei îi era asigurată apariția de către un colectiv mult mai numeros, din care făceau parte critici, poeți, profesori etc.

Dintre cei care au comentat această perioadă comunistă a revistei „Convorbiri literare”, amintim de criticul Constantin Ciopraga care avea să noteze foarte pe scurt, legat de *cea mai neagră perioadă a Convorbirilor literare*: „În perioada 1970-1989 e vorba de o revistă oarecare, sigur, cu reușite, dar fără nimic iesit din comun. Rămâne însă faptul clar pozitiv că pur și simplu *restabilirea* unor „Convorbiri literare” a reprezentat o realitate îmbucurătoare, a fost un pas înainte pe calea reconstituirii unei anume continuități.”<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Mircea Radu Iacoban, *Un fel de postfață. Explicații ale inexplicabilului*, în „Dacia Literară”, Revistă de reconstituiri culturale, Anul XXVII (serie nouă din 1990), nr. 4 (143)/iarnă 2016-2017, Iași, Editura Muzeelor literare, pp. 102-104.

<sup>2</sup> Apud M. R. Iacoban.

<sup>3</sup> <http://convorbiri-literare.dntis.ro/ANCHETAmar7.html>, accesat la 12. 01. 2016, orele 15 :32.



Ca o privire de ansamblu asupra activității publicistice a revistei „Convorbiri literare”, din 1978, se poate preciza, conform Colecției existente în Biblioteca Universitară „Mihai Eminescu” din Iași, că acest an debutează cu nr. 1 (97) în ianuarie, având portretul conducătorului pe prima pagină, însoțit de un citat consistent semnat de același N. Ceaușescu, ce avea să facă referire la artă. Iar conducătorul este un „ctitor de conștiințe”, după titlul editorialului semnat „C. L.”, probabil redactorul șef. Pentru ca tabloul să fie complet, George Lesnea, dar nu numai el, semnează în acest număr de ianuarie și prima poezie, omagială, desigur. Tot în acest an este anunțată pentru prima dată apariția Almanahului „Convorbiri literare”, care va continua cu o periodicitate anuală, până în 1989.

Nr. 10/1978 al revistei ieșene va oferi cititorului, chiar de la prima pagină, detalii despre ce avea să însemne *forul de sub teiul eminescian*, după cum avea să se intituleze articolul de fond, semnat de această dată de George Macovescu<sup>4</sup>, din care spicuim: „Iașul va găzdui primul Colocviu național de poezie și este firesc să se întâmple așa. Poeții de astăzi vin în pelerinaj în orașul zeului poeziei românești de ieri, de azi și de mâine, pentru ca în lumina lui, a lui Eminescu să vorbească între ei despre poezie.

Poezia se scrie, se citește, se ascultă. Mai este nevoie să se discute despre ea? Se întreabă unii. Să fie chiar astfel? Poezia este expresia cea mai înaltă și cea mai subtilă a spiritualității umane, este fiorul inefabil al vieții este interogația dramatică a omului (...) Despre locul pe care poezia contemporană îl ocupă în cadrul spiritualității românești, despre participarea ei la treburile cetății, despre influența ei asupra omului de azi din România, despre comunicabilitatea, în dublu sens, dintre poezie și acest om se poate vorbi. (...)”<sup>5</sup> Numai gânduri frumoase și laudabile, „grija de reînnoire”, iar lirica actuală momentului pare a fi „o necesitate obiectivă”. Frumos, despre frumos – din partea Președintelui Uniunii Scriitorilor din România.

În spatele acestor frumoase gânduri, însă, aflăm despre cum s-au mobilizat în ceea ce privește organizarea acestui eveniment cultural național scriitorii ieșeni, chiar de la Președintele Filialei Iași a Asociației Scriitorilor, principalul factor de conducere a *lucrărilor* acestui Colocviu. M. R. Iacoban, căci despre el este vorba, va mărturisi, peste ani, că „tranșantele atitudini opozante și, firește, reacția cvasi-unanimă de solidarizare din 1978 cu *dizidența*”<sup>6</sup> – au fost la ordinea zilei. Tot el notează că „n-a mai existat niciodată prilejul unei atât de memorabile ieșiri decise în agora precum a oferit Colocviul de Poezie!”, dar, continuă prin a puncta că „după *surpriza* de la Iași, au fost interzise ani în șir toate adunările scriitoricești, inclusiv cele de alegeri și s-au anulat Colocviile ce urmau să aibă loc, de Proză și Critică.”<sup>7</sup>

Motivul este lesne de ghicit pentru cei care au studiat perioada respectivă. Ipotezele, însă, pot fi mai multe. Dintre toate, poate cea mai importantă de luat în calcul consta în faptul că, privind scriitorii și operele lor, se aplica deja încă din 1971 acea „strângere a șurubului” care avea să conducă la un paroxism greu de regăsit în vreo altă perioadă a istoriei noastre. Această sufocare, se exersa până la „terminarea filetelui, depășindu-se, (...) limita suportabilului, prin continuă agresare a libertății de creație”, după cum se exprimă fostul președinte al Asociației ieșene. Ceea ce ar trebui, totuși, subliniat este faptul că pe lângă poezia de sub teiul eminescian, în fiecare dintre locațiile în care s-au desfășurat întâlnirile scriitoricești (Teatrul Național ieșean sau Biblioteca Universitară), se purtau, constant, și discuții despre *l*cultul personalității, (...) libera circulație a ideilor, (...) precaritatea nivelului de trai (...)”<sup>8</sup> – aluzive sau chiar directe, de multe ori, venite direct de la tribună sau purtate în culise. Acestea sunt motivele întemeiate, spunem noi, care conduc spre ideea că acest *conclav poetic din 1978* poate fi considerat, după cum regăsim notat în paginile de memorialistică semnate de unii scriitori încă în viață, „un semnal deslușit al unei opoziții față de politica oficială – nu numai culturală – venit din orașul în care ex-ieșeanul Labiș a dat semnalul dezechetului în poezia română, tot

<sup>4</sup> George Macovescu a fost redactor-șef adjunct la „Gazeta literară”, profesor la Facultatea de Litere a Universității București, fost adjunct al ministrului de externe (1961-1967), iar între 1967-1972 prim-adjunct. Între 1972-1978 este ministru de externe, iar între 1978-1982 este Președinte al Uniunii Scriitorilor din România.

<sup>5</sup> Colecția revistei „Convorbiri literare”, nr. 10/1978, p. 1.

<sup>6</sup> M. R. Iacoban, *Op. cit.*, p. 102.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 103.

<sup>8</sup> Ibidem., p. 103

așa cum în sfera politicului (păstrând proporțiile) de la Iași au pornit și primele semne de la 1848, și ale celei de la 1989.”<sup>9</sup> Studiind mărturiile, peste timp, se poate regăsi notat și despre existența unor așa-zise *ținte secundare*, dintre care amintim aici de o posibilă debarcare a Președintelui Uniunii Scriitorilor din România, anume George Macovescu, semnatarul articolului de fond al numărului 10/1978, luna în care s-au ținut lucrările Colocviului poetic la Iași. Mai adăugăm că *raportorul* (căci era la ordinea zilei să existe, numit în prealabil de la București) care se ocupa cu referatul despre Colocviu (un referat „impecabil”, după cum este notat) era Ștefan Augustin Doinaș, care, de altfel, era favorizat de scriitori pentru a succeda la conducerea Uniunii Scriitorilor. George Macovescu va rămâne însă președinte până în 1982, agreat fiind de conducerea comunistă de atunci, după care îi va urma Dumitru Radu Popescu, până în 1990.

Tot despre acest eveniment cultural, scriitorul și profesorul Constantin Parascan va consemna peste timp, când ajuns la „revelația certă a participării la un eveniment unic”, amintește, într-un stil original, despre ceea „ce s-a *visat* atunci”, făcând referire la „viața (...) trăită într-un regim în care scriitorii mai cu seamă, dar și ceilalți creatori, erau vegheați cu mare grijă să nu o ia razna de tot, vocile lor, cuvintele, frazele, cărțile lor fiind dinamite în stare a declanșa efecte dezastruoase pentru *soliditatea* sistemului.”<sup>10</sup> De asemeni, va consemna, ca și M. R. Iacoban, drept motiv al înăsprii condițiilor de a crea și a publica în anii ce aveau să urmeze și apoi să culmineze cu teribila perioadă a anilor '80 și după, în ceea ce îi privea pe scriitori, cum anume, de la tribuna Colocviului de Poezie din Iași, avea „să se rostească (...) în prezența unor oficialități și personalități exponențiale ale literaturii române, adevăruri despre cenzura desființată doar oficial și transmisă la edituri, redacții, secții ale comitetelor politice, despre neputința scriitorilor de a scrie și mai cu seamă a publica despre moarte, suferință, Dumnezeu, despre amănările de la edituri, despre cenzurarea unor expresii firești la urma urmei..., despre apelurile, unele disperate, de a fi ascultați și salvați scriitorii de *dădacele literare*..., de a fi lăsați aceștia să scrie ceea ce gândesc... toate acestea îți creau iluzia unei speranțe că nu s-a murit de tot, că într-o zi va exploda *mămăliga* românească, mămăligă pe care o vegheau și o *alimentau* și scriitorii (...)”<sup>11</sup>. Fragmente, într-un număr destul de mare, din cuvântările care s-au derulat în cadrul Colocviului apar astăzi publicate de către Muzeul Național al Literaturii Române din Iași. Aceste texte sunt, poate, cea mai vie dovadă a ideii de mai sus..., anume că *nu se murise de tot*. Iar acei scriitori care au rezistat, fără a *muri*, sunt cei care, cu siguranță, nu vor mai muri vreodată. Nu vom încheia această primă parte, fără a oferi cititorilor doar câteva frânturi dintre intervențiile la lucrările Colocviului, anume la acele texte care sunt poeme-oglină a timpului respectiv. Amintim aici de Mihai Ursachi, care avea să își intituleze speech-ul său versificat „Colocviu despre funie în casa spânzuratului – poezie ocazională”, din care cităm: „Mai avem funie sau nu mai avem funie/ Funia ieri, funia azi, funia mâine/ Funia nu are (...), funia nu are esență,/ Funia nu este funie pentru că funia, dacă-i funie, fie ea (...) sau juvătă,/ Nu transformați funia, biata de funie, în lasoul/ pentru vânatul de antilope/ Totul atârână de funie, pământul (...) lațul se strânge/ de gâtul cuvântului, verbul se zbate exorbitant/ Să discutăm despre funii solare împletite din raze,/ despre organele cosmice,/ despre natura funiei la funigei./ Dar unde e funia, ce-ați făcut cu funia? Cum vom putea să trăim fără funie?”<sup>12</sup>

În aceeași idee, Laurențiu Ulici va invita câțiva poeți tineri să-și citească propriile creații, un gest care a fost comentat, aplaudat dar și criticat, în egală măsură. Vor citi: Romulus Bucur, Mircea Cărtărescu (*Analgezic*: „Sub stele sadice dintr-o cultură freatică/ Răbdăm un infern de cabinete dentare/ Și palmele pe obraz cu care te-nvrednicesc/ Plantele, țărâna și carnea/ Corpuri ultramarine cu sâni sofisticați/ Sugrumă trilurile unei inteligențe/ Hrănite cu biftecuri din petrol, plimbate/ Între parbrize de velur/ Sub peruci pe lună/ Și nimeni/ Nimeni nu strigă/...”), Traian T. Coșovei (*Cu mâinile curate*: „Tată, ce zgomote se-aud din camera de-alături?/ O fi bunicul mort de anul trecut încurcat în

<sup>9</sup> Ibidem., p. 103

<sup>10</sup> Constantin Parascan, *Un fel de prefață. Era pe când n-ai fi crezut...*, în „Dacia Literară”, Revistă de reconstituiri culturale, Anul XXVII (serie nouă din 1990), nr. 4 (143)/iarnă 2016-2017, Iași, Editura Muzeelor literare, pp. 32-34.

<sup>11</sup> Ibidem., pp. 32-34

<sup>12</sup> Mihai Ursachi, în „Dacia Literară”, Revistă de reconstituiri culturale, Anul XXVII (serie nouă din 1990), nr. 4 (143)/iarnă 2016-2017, Iași, Editura Muzeelor literare, pp. 63-64.

cordonul telefonului/ Tata se-ntoarce cu venele sfâșiate/ Ne strângem mâinile în ușa magaziei/ Ne strângem mâinile în ușa spartă a magaziei/ Ne strângem mâinile curate...”), Radu Călin Cristea, Emil Hurezeanu (*Lecția de anatomie*: „Iată-l pe doctorul blond în amfiteatrul arhiplin/ Îi lipsește ba ochiul drept, ba ochiul stâng/ Dara rana ochiului nu poate fi unită de priviri/ Așa cum unii vorbesc pe nas/ El vorbește pe gând/ Eu eram acela care numea/ ...”), Florin Iaru (*Ideea*: „De zece ori a executat tragerea/ Plutonul de execuție/ De zece ori a ieșit din gura comandantului/ Vesel ca o omidă: ultimul foc/ Eu cu ochii legați într-o cârpă murdară de motorină/ numărăm disperarea plutonului de execuție/ Numărăm disperarea plutonului de execuție/ ...”), Ștefan Mitroi, Ion Moldovan, Lucian Vasiliu (*E. A. Poe*: „Corbul domnului profesor/ E o închipuire/ Lovind în fereastra de gheață/ Cu ciocul subțire/ Pe cât de hirsut/ Pe atât de incult/ Descins dintr-un neam pășăresc/ De demult/ El se-arată pe neprevăzute/ Îmbrățișându-ne cu aripile-i slute...”). Multe dintre acestea sunt socotite pe drept cuvânt, azi, nume importante ale poeziei românești. În încheiere, L. Ulici avea să sublinieze: „Numele acestor poeți nu vă spun încă nimic. Nici mie nu-mi spun prea multe. (...)”<sup>13</sup> – dar viitorul avea să demonstreze că intuiția sa a fost de bun augur.

Vom încheia acest periplu prin paginile consemnate de scriitori ieșeni, despre ceea ce a însemnat Colocviul Național de Poezie din 1978, la Iași, notând ceea ce avea să susțină Asociația Scriitorilor din orașul moldav: „Colocviul național de poezie (...) a însemnat *un moment de reală, elevată și responsabilă evaluare a momentului liric actual*.”<sup>14</sup> La acea vreme, Consiliul Uniunii Scriitorilor era format din: M. R. Iacoban, George Bălăiță, Ovidiu Genaru, Corneliu Sturzu, Horia Zilieru.

Trecând de la aceste puncte de vedere, importante pentru studiul nostru, vom ajunge la a consemna poeziile și titlurile care aveau să apară în nr. 10/1978 al revistei „Convorbiri literare”, ulterior întâlnirilor din cadrul Colocviului de Poezie. Vom porni de la Colecția revistei, pentru ca apoi să privim în ansamblu, fără însă a aprofunda axiologic.

Așadar, numărul revistei ieșene va publica în nu mai puțin de 4 pagini (față și verso) mari, conform cu formatul agreat la acea vreme, dintre poezii participanți la Colocviul despre care am discutat până aici, după cum urmează: Florența Albu (*balcon*), Paul Balahur (*încercările*), Ana Blandiana (*planeta fierbinte*), Constanța Buzea (*poem*), George Chirilă (*semne pe o corabie părăsită*), Calistrat Costin (*pomicultură*), Leonid Dimov (*ipostaza*), Ștefan Aug. Doinaș (*o suveică de aburi*), Anghel Dumbrăveanu (*sisif*), Horst Fassel (*de-ale inorogului*), Franz Hodjak (*sărmășel*), Negoită Irime (*culorile din inimi*), Lászlóffy Aladár (*creion*), Király László (*seara*), George Lesnea (*moara de vânt*), Ion Lotreanu (*pământeni, dați-vă mai aproape!*), Ana Mășlea (*iubiri timpurii*), Vasile Mihăescu (*cînd lira ca pe-n jug...*), Florin Mugur (*ion caraion*), Dan Mutașcu (*inima, farfurie zburătoare*), Dușan Petrovici (*handicap*), Nicolae Stoe (*monumentul eroului necunoscut din ardeal*), Corneliu Sturzu (*generație*), Constantin Ștefuriuc (*oase din marmură*), Haralambie Țugui (*ca undele...*), Cornel Udrea (*înscriș*), Damian Ureche (*sonet VIII*), Lucian Valea (*aproape romantică*), Sterian Vicol (*recviem pentru soldatul căzut*), Romulus Vulpescu (*călăreți ologi*).

Dintre toți aceștia, vom spicui unele fragmente poetice, fără a intenționa să și analizăm paradigmele creațiilor respective, considerând că cititorul de specialitate își poate forma o idee despre ceea ce însemna poezia anului 1978, anume cea publicată într-o revistă care era „Convorbiri literare”.

Florența Albu, semnată cu state vechi în paginile periodicului ieșean, va privi de la al său *balcon*, panorama, care ușor s-ar fi vrut a *deșertăciunilor*, atunci, în acel timp: „Duminica orașului./ După amiaza/ cu mingi și pici și curcubeu/ și țipete. Totul vine/ de jos, de tot mai departe.// (...) Departă de tei mai departe/ amiaza, balcoanele, numele.”<sup>15</sup>

Constanța Buzea va semna un *poem*, din care cităm: „Cu dreapta în lacrimi/ De-a lungul seninului trunchi./ Aștept să-nfrunzesc în oglinda de vis/ A memoriei./ Pulsează acolo din vreme în vreme un unghi/ Îndulcit de surîsul fără rușine/ Al gloriei/ (...)”<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Laurențiu Ulici, în „Dacia Literară”, Revistă de reconstituiri culturale, Anul XXVII (serie nouă din 1990), nr. 4 (143)/ianuarie 2016-2017, Iași, Editura Muzeelor literare, p. 76.

<sup>14</sup> *Uniunea Scriitorilor din România, Filiala Iași la 65 de ani*, Ediția îngrijită de Ana Parteni, Iași, 2014, p. 110.

<sup>15</sup> Colecția revistei „Convorbiri literare”, nr. 10/1978, p. 9.

<sup>16</sup> Ibidem., p. 9.

Ana Blandiana simte *planeta fierbinte*: „Planetă fierbinte explorată de-un greier,/ Febră cântătoare ascuțit,/ Trupul meu vrăjit de sine însuși/ Se ascultă fericit.// Prizonier cu lanțuri moi și foșnitoare/ Și purtând cătușe încă vii, de fin,/ Dulce-nvins de ierburi și pe jumătate/ Îngropat în cântul marelui stăpîn// Roditor și aspru, fermentînd miresme,/ Inventînd alcooluri, viermi și buruieni,/ Gata să primească trupul meu subțire/ Ca pe un știut de mult refren.// Cîtă frumusețe sfînti risipită/ Ca s-ascundă lumii durerosul creier/ Reîntors în țarină mîndru de-a fi fost/ Hăituit de-un greier// ” – intens poem blandian ce trimite către lumea bolnav-iluzorie căreia îi aparține.

Lui Romulus Vulpescu i se publică poemul *călăreți ologi*: „Călăreți ologi/ cavalerul trac este un simbol – și nu doar/ unul al permanenței și-al duratei noastre pe-aceste plaiuri./ Sunt creatori care speră să-și realizeze visul/ de artă în afara hotarelor firești ale vetrei/ străbune.// Călăreți cu picioare tăiate,/ Cu scări goale ce-atîrnă la șei/ Cravașați de comanda din spate/ Pentru cei mai ologi dintre zei,// (...)” – un poem care se dorește a fi un manifest al unui poet contrariat de timpul în care trăiește.

Leonid Dimov publică *ipostaza*, gânditoare și dorindu-se aproape de divinitate: „Foșnire cînd l-au readus/ Pe Lazăr, fulguia, la viață./ De ce să-ncerce, ar fi spus,/ O altă, cenușie, greață?// Sunau orașele pustii,/ Lovite-n creștet de lumină./ Pluteau panglici sub zidării/ Dintr-o primejdie streină.// Străjerii dormitau la porți/ Cînd străluci din za augustă/ Întinsă între două morți,/ O veche uliță, îngustă.// Umbroasă-n albăstruia zi/ Lăsată peste ipostază,/ Ce grea, în cap i se ivi/ Pe jumătate putred, Lazăr.// (...)”

Șt. Aug. Doinaș publică rotind *o suveică de abur*, un vis: „Ieri am visat, m-am trezit, și – de-odată/ visul asemenea soarelui tînar,/ încă holbat, năvăli devastînd/ simulacre și urne.// Cum al putea să mai cred în cenușa/ zilelor mele? Mai are destulă/ forță vîrtelnița să ia/ sărutările noastre?// Clipa în care mă mistui în tine/ face din nou vulnerabilă piatra./ Umblă urzind bucurie-ntre noi,/ o suveică de aburi.//”

G. Lesnea reappare în paginile periodicului, participînd și la Colocviu, cu textul *moara de vînt (Amintiri din război)*: „Sta moara cea de vînt pe-o creastă/ Nepăsătoare că-i război,/ Își învîrtea pe-nalta-i coastă/ Trifoiul ei cu patru foi.// (...)” - va fi ultima poezie publicată în timpul vieții, de către autor. Semna în paginile ieșene dinainte de anii '50.

Ana Mășlea trăiește *iubiri timpurii*, semnînd aproape permanent în periodicul ieșean: „Cum intram în roua lucitoare/ frunzele mă iubeau, era vară./ Iarba mă iubea primăvara./ Cine m-a iubit prima oară?// (...) Umbl-amintirea-n poieni/ Frunzele-n suflet coboară,/ Visuri, o visuri tîrzii!/ Cine m-a iubit prima oară?//”.

Corneliu Sturzu, redactor șef al revistei, privește o *generație*, a cui și pentru cît timp: „Fîr ar a dracului de poezie/ aș spune dacă aș fi maria ori bătrînul pirat, ioanid// Dar ce nevisată cîmpie cu iepuri/ s-ar înălța peste zăpezile firilor noastre/dacă aș asculta iarăși, într-un echinocțiu de toamnă,/ respirația lui petre/ al cărui lujer de crin, băiatul,/ s-a-ndrăgostit de o fată cu ochelari// Ce-aș mai putea spune despre nichita/ ori despre ovidiu, ori despre horia/ care bate toba mereu într-un perete de sticlă/ ori despre anghel a cărui fată/ s-a măritat cu un vis/ ori despre cei plecați pe care începem să-i numărăm:// nicolae/ florin/ mihai/ și corneliu/ (mie pesemne îmi vine rîndul puțin mai tîrziu...)// Dar ce mai fac ana, florența,/ constanța, doina, anamaria/ și toate celelalte adieri ale sufletului/ ducînd umile pe creștete/ povara aceluia suflet de neam// N-avem ce face. Izvoarele/ se subțiază în pămîntul nostru/ alcătuit din prea multe stele// În ușile luminii, cheile vorbelor/ încep, nu știu de ce, să nu mai încapă// (...)” – retoric ne-am întreba, de ce nu a putut rămîne așa, poet, doar?

În final, se cuvine a preciza că toate periodicele ieșene, amintind aici nu doar de revista pe care am prezentat-o cu un singur număr, anume cel notat cu 10/1978, au marcat, nu numai pentru Iașul postbelic, ci pentru mult mai mult din cultura și literatura română, un segment de presă literară care a oscilat permanent între o „alinie” la ideologia regimului politic existent pînă în 1989 și o „acoperire” a unor conținuturi care aveau un cu totul alt scop decât urmărirea unei „linii trasate de partid”. Echilibrul, însă, ca orice echilibru, a fost, poate, de multe ori prea fragil. Rămîne însă de luat în calcul depozitul literar de valoare (poezie, proză, dramaturgie, critică și istorie literară), girat, din



punct de vedere cultural, de aceste reviste ieșene postbelice, care, credem, cu greu poate fi contestat ulterior.

Paginile revistei „Convorbiri literare”, în noua ei serie, cea care avea să traverseze anii comunismului, aveau să anunțe încă din prima etapă de existență, explicit sau mai puțin declarativ, după cum se va vedea, încercarea de a realiza o vie oglindă a tuturor schimbărilor, a se citi directive oficiale, socialiste pe care le va traversa. Multe vor fi fost luate în atenție, poate și mai multe vor fi considerate inutile înțelegerii adecvate a perspectivei revuistice a timpului.

În nr. 1(145) /1982, Corneliu Sturzu, redactorul șef al revistei, semna unul dintre articolele (care nu erau doar de fond sau fundal în revistă), referitor la, așa cum spune și titlul, *O retrospectivă – provizorie- a literaturii deceniului opt*<sup>17</sup>. Unul dintre punctele de vedere dezvoltate de poetul-ziarist era acela conform căruia „într-o cultură nimic nu se poate pierde și nu se uită, este cazul să ne reamintim că între 1970 și 1980, literatura din țara noastră a înregistrat în palmaresul său opere pe care istoria literară le va consemna ca fiind creații de referință în acest sfârșit de mileniu. (...) Desigur, judecarea creației literare pe *felii de timp* poate fi amendată, mai ales când avem în vedere o perioadă atât de apropiată pe care noi înșine am parcurs-o. Dar, chiar cu riscul ca în aceste *hărți literare* să existe în interpretarea unui exeget sau altuia *pete albe*, autori sau opere nementionate, din însumarea unor opinii diverse, peisajul se clarifică (...)”. Încheiem prin a sublinia că o clarificare este întotdeauna binevenită, mai ales în cazul literaturii publicată de periodicele anilor care au traversat comunismul.

## BIBLIOGRAPHY

1. Colecția revistei „Convorbiri literare” 1970-1989.
2. Anghel, Petre, *Istoria politică a literaturii române postbelice*, Editura Rao, București, 2014.
3. Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei românești*, Editura Aula, Brașov, 2005.
4. Boldea, Iulian, *Modernitate și postmodernitate în poezia românească a secolului XX*, 2007.
5. Boldea, Iulian, *Teme și variațiuni*, Editura Aura, București, 2008.
6. Hangiu, Ion, *Dicționar al presei literare românești (1790-1990)*, ed. II, revizuită și completată, București, 1996.
7. Hangiu, Ion, *Presa românească de la începuturi până în prezent. Dicționar cronologic 1790-2007*, volumul III, 1945-1989, Comunicare.ro, București, 2008.
8. Ulici, Laurențiu, *Antologia Poeților tineri, 1978-1982*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2005.

## LUCRĂRI COLECTIVE

1. Anton, Mioara, Crețu, Bogdan, Șandru, Daniel, (coord.) *Cuvintele puterii. Literatură, intelectuali, și ideologie în România comunistă*, Institutul European, Iași, 2015.

<sup>17</sup>Colecția revistei „Convorbiri literare”, nr. 1, 1982, p. 12.



2. Petcu, Marian (coord.), *Istoria presei române*, Editura Tritonic, București, 2002. Petcu, Marian, *Istoria jurnalismului din România în date. Enciclopedie cronologică*, Editura Polirom, București, 2012.
3. *Uniunea Scriitorilor din România, Filiala Iași la 65 de ani*, Ediția îngrijită de Ana Parteni, Iași, 2014.

#### SITOGRAFIE

<http://convorbiri-literare.dntis.ro/ANCHETAmar7.html>

## HIPSTER TRANSLATIONS IN OUR "GLOBAL VILLAGE"

Puskás-Bajkó Albina

PhD. Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

*Abstract: Nowadays, more and more people find it challenging to live without their laptops or phones. Society has shaped our interactions in such a way that its individuals have to be easy to be reached at any time, their personal contacts have to be available at any time. This age of instant information and instant interconnection of human beings has become known as the era of the "global village." In this era, our whole world has shrunk to the size of a virtual village, a shrinkage caused by information technology. The enhanced acceleration of information transfer and the capacity of people to get in touch with others, from different strata of society, to show their reactions to global events quickly make us more and more aware of the consequences of our (virtual) actions.*

*Keywords: translation, global village, hipsters, students*

The Internet, Facebook, Twitter, e-mail and other social networks have altered the way we as humanity relate to each other. Reaching out is at the tip of our fingers, looking for information has become more effortless than ever. In the 90s, this information accessibility was dependent on PCs, nevertheless, as telecommunications have advanced, we acquired access anywhere at anytime. Gadgets such as mobile phones, tablets, or laptops have changed the *modus operandi* of communication, the way we interact with each other. The question remains: will this further mold our civilization and culture?

Nowadays, more and more people find it challenging to live without their laptops or phones. Society has shaped our interactions in such a way that its individuals have to be easy to be reached at any time, their personal contacts have to be available at any time. This age of instant information and instant interconnection of human beings has become known as the era of the "global village."<sup>1</sup> In this era, our whole world has shrunk to the size of a virtual village, a shrinkage caused by information technology. The enhanced acceleration of information transfer and the capacity of people to get in touch with others, from different strata of society, to show their reactions to global events quickly make us more and more aware of the consequences of our (virtual) actions. "As electrically contracted, the globe is no more than a village. Electric speed in bringing all social and political functions together in a sudden implosion has heightened human awareness of responsibility to an intense degree. It is this implosive factor that alters the position of the Negro, the teenager, and some other groups. They can no longer be contained, in the political sense of limited association. They are now involved in our lives, as we in theirs, thanks to the electric media."<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, Canada, 1962, p. 293.

<sup>2</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Ginko Press, London, 2003, p. 8.

In this unified "global village," our students are, unconsciously or consciously, translators of important data, at every moment of their lives, the process of translation focusing not as much on the words or phrases they try to render, as about their own personality and culture. During this complex, day-to-day activity, multiculturalism has a key role; the result of the translation process is relative as for its quality. There is no perfect translation, as "it is apparent that equivalence in translation must be viewed as a similarity relationship (rather than an identity relationship), and research on similarity relationships by cognitive scientists illustrate the wide possibility of perceiving and constructing such relationships in translation. It is not possible to understand the nature of translation as an attempt to create a likeness to a source text without understanding the way that human beings process likeness in general, including the way that perception of similarity is culture bound and related to categories of perception. Cognitive scientists have also shown that perception of similarity is dependent on long-term and immediate experience."<sup>3</sup>

Maria Tymoczko draws attention to the fact that, while we translate, we are looking for resemblances and synonymity, as much as for and for divergences. We must pay close attention to the fact that there are essential differences between the cultures and languages to be translated. Transferring meaning from one language to another will mean in fact, rendering information beyond linguistic, political or cultural limits. The Otherness our hipster students encounter during this process of conveying information in a target language will constitute an impactful face of different to be reckoned with.

Today, in our high schools, we are teaching a generation of *hipsters*, and we have to admit that the generation gap is becoming larger and larger as the days go by. Let us check where the whole phenomenon of *hipsters* comes from, and how we could translate lessons into their language, moreover, how we could possibly teach them to translate the world to their own language, that is: make it efficient, practical and worthy of studying. The *hipster* subculture comprises traditionally teenagers – originally only white – living in metropolitan neighbourhoods, later any urban neighbourhood. This individual subculture has been defined as a "mutating, trans-Atlantic melting pot of styles, tastes and behavior"<sup>4</sup> and it has been generally correlated with music (especially indie and alternative), fashion (especially underground, nonconventional), political views (especially progressive), foods (organic or vegetarian), in a nut shell: any lifestyle that proved to be more alternative and progressive than the average one. They would most of the times be described as middle class Bohemians or decadents who inhabit neighbourhoods where they cannot find their place any more or yet.

The denomination in its contemporary use was first fashionable in the 1990s and developed into an overwhelming trend in the 2010s.<sup>5</sup> The word 'hipster' was invented during the jazz age when 'hip' emerged as descriptive of all those who were fans of the jazz scene. It seems that the word's linguistic roots have been lost during the years, as there are as many theories concerning it as linguists. "Although the adjective's exact origins are disputed, some say it was a derivative of 'hop', a slang term for opium, while others believe it comes from the West African word *hipi*, meaning 'to open one's eye'. Another argument suggests the term derives from the practice of lying on one's hip while smoking opium. The ultimate meaning of 'hip', attested as early as 1902, is 'aware' or

<sup>3</sup> Maria Tymoczko, *Trajectories of Research in Translation Studies*, on <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n4-meta1024/012062ar/>, accessed on 25.06. 2017.

<sup>4</sup> Haddow, Douglas (2008-07-29). "Hipster: The Dead End of Western Civilization". Adbusters, on [http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster\\_%28contemporary\\_subculture%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster_%28contemporary_subculture%29), accessed on 28.05.17.

<sup>5</sup> Delaney, Brigid (November 6, 2010). "Hipsters in firing line in 2010s culture war", *Sydney Morning Herald*, on [http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster\\_%28contemporary\\_subculture%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster_%28contemporary_subculture%29), accessed on 28.05.17.

,in the know'. Conversely, the antonym unhip connotes those who are unaware of their surroundings, also including those who are opposed to hipness."<sup>6</sup>

The culture of *hipsters* is omnipresent. It can be discovered in fashion, music and lifestyle. As a very positive phenomenon, it crosses borders of delimited preferences: there are no more borderlines of ethnicity, social status or sexual preferences. This is like a new revolution, exploding and influencing our young. It is pervasive in a funny way, as many people will judge *hipsters* and construct newer and newer discourses about them, hipsters themselves do not agree with being identified as hipsters, the revolutionary phenomenon has become so popular that, though it used to be anti-pop culture, pop culture has swallowed it, and it has become trendy to be a *hipster*.

We might get the impression that our hipster students could lose of their ultra-coolness, as the *hipsterism* ripples out, at a huge distance from metropolises, however, what we must state is that the coolness hasn't lost its authenticity, moreover, it has become even heightened by inhabitants of smaller cities. As hipsterism was all about anti-trends, it is actually cooler to be a hipster in Tg. Mures than one in New York-"everyone knows about New York City"<sup>7</sup>. Many critics say that there is no originality in this whole phenomenon, no authentic initiative or substance to it. *Hipsters* are all posers, striking their poses, but lacking any kind of culture or vision for the future. Well, I have to disagree. These individuals take part in many movements and initiate numerous actions with a clear vision for the future, represented in their social network statuses: "Let's Do It, Romania!", "Youth in Action", "Critical Mass"; organize themselves, vote for the "right causes," just to point out a few movements they initiate in which their passion, awareness and enlightenment is evident in this new global trend.

If we wanted to devise a 'hictionary', we would have to read John Leland's book, *Hip: The History* in which he examines what constituted a century of 'hip' in a well researched and exciting way. He traces the movement "through bluegrass, the Jazz Age, early cartoons, writers of the Beat Generation and contemporarily, hip-hop combined with cyber culture, he shows the factors that gave these trends their energy and the reasons why many of these are relevant to this day in forming generations of hipsters for tomorrow."<sup>8</sup> The youth seeking to identify themselves as different from their parents can embrace and further mutate these new forms of expression and the status quo can scratch their heads in either bewilderment or consternation. "Technology doesn't necessarily create hip, but it accelerates its frequency and amplifies its wavelength."<sup>9</sup>

These days *hipsters* are so hip that they refuse to be called so and strongly believe that anyone who identifies with this category is '*hip-o-critical*'. With this '*hiperstification*' process, today hipsters come in all shapes and political persuasions. Age does not define them either. Not everyone who is hip is young (teenager), and not everyone who is young is hip. It has become a mentality a certain approach to life in all layers of society. Today we witness the dawn of a modern *hipsterdom* easily available at all corners of the world. What used to be representative of subculture has become mainstream, and its fighters can be met everywhere, from New York to Paris, from Bucharest to Budapest, from Cluj to Tg. Mures. It is no longer the tag of a discreet circle of people, understood only by members."Eventually the hip sensibility was adopted by bigger and bigger circles until it boomeranged back to the small towns, Leland says. "Now there's no lag time. Those syntheses and exchanges take place not in physical spaces but

<sup>6</sup> Thorne, Tony, 2014, Dictionary of Contemporary Slang, on [http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster\\_%28contemporary\\_subculture%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster_%28contemporary_subculture%29), accessed on 28.05.17.

<sup>7</sup> <http://www.npr.org/2011/11/16/142387490/the-hipsterfication-of-america>.

<sup>8</sup> John Leland, *Hip: The History*, Harper Collins Publishers, New York, 2005, p.18.

<sup>9</sup> [http://www.amazon.com/Hip-The-History-John-Leland/dp/0060528184#reader\\_0060528184](http://www.amazon.com/Hip-The-History-John-Leland/dp/0060528184#reader_0060528184), accessed on 28.04.17.

metaphorical ones — in cyberspace, in the marketplace, in the media. So stuff that looks like hip is everywhere”<sup>10</sup>

Today we are constantly committed to the discovery, exploration and invention/re-invention of the ‘Other’. We witness ”a multitude of differences. We are the ones who offer virtual encounters, we use and abuse of interfacing and interactivity. Once we get beyond the mirror of alienation (beyond the mirror stage that was the joy of our childhood), structural differences multiply ad infinitum – in fashion, in morality, in culture.”<sup>11</sup> Raw otherness, difficult otherness – the otherness of nationality, race, mental sanity, of economic status – have ceased to exist. Otherness, similar to everything else, has fallen into the category of consumerism, the laws of a universal market, which, if broken down, is the law of demand and supply. Alterity has become a rarity, an exotic commodity, thus it is worth extremely much on a social and psychological hierarchy of values. No wonder, our students (and we too) struggle so much to simulate the uniqueness of the Other, of the different. ”A veritable obsession with ecology extends from Indian reservations to house-hold pets (otherness degree zero!) – not to mention the other of “the other scene”, or the other of the unconscious (our last symbolic capital, and one we had better look after, because reserves are not limitless). Our sources of otherness are indeed running out; we have exhausted the Other as raw material. (According to Claude Gilbert, we are so desperate that we go digging through the rubble of earthquakes and catastrophes.)”<sup>12</sup>

In the past, anything that belonged to the Other was rejected, hated. In the meantime, we grew to be attracted in a way to the exotic in the Other, to the unknown that it represented. Slowly, Western societies started to be obsessed with the notion and phenomenon of alterity, the individual’s highest goal has become to be different, to be the Other. ”Consequently the other is all of a sudden no longer there to be exterminated, hated, rejected or seduced, but instead to be understood, liberated, coddled, recognized. In addition to the Rights of Man, we now also need the Rights of the Other. In a way we already have these, in the shape of a universal Right to be Different. For the orgy is also an orgy of political and psychological comprehension of the other – even to the point of resurrecting the other in places where the other is no longer to be found. Where the Other was, there has the Same come to be.”<sup>13</sup> Today’s society has a nightmare of being mediocre. People would do almost anything in order to avoid the impression of mediocrity. For us, life has become too short to live it in mediocrity. Hipsters feel this urge to differ, conveying the message of difference through old-fashioned glasses, intelligent quotes from difficult literature and unique clothing, all advertised on the Internet, captions to portraits usually translated into at least two languages in our culture. If the original caption/ hashtag was in Hungarian, for example, it will also appear in Romanian and/or in English. The hipster would rather die than live in constant mediocrity, and pities all those who do not dare to seize the opportunity to differ. This yearning for something else, something Other than the usual manifests itself as a drama in students’ life, a psychological struggle. „And where there is no longer anything, there the Other must come to be. We are no longer living the drama of otherness. We are living the psychodrama of otherness, just as we are living the psychodrama of “sociality”, the psycho-drama of sexuality, the psychodrama of the body – and the melodrama of all the above, courtesy of analytic metadiscourses. Otherness has become socio-dramatic, semio-dramatic, melodramatic.”<sup>14</sup>

<sup>10</sup> <http://www.npr.org/2011/11/16/142387490/the-hipsterfication-of-america>, accessed on 28.04.17.

<sup>11</sup> [http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3\\_1/baudrillard2.htm](http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_1/baudrillard2.htm), accessed on 29.04.17.

<sup>12</sup> *idem*

<sup>13</sup> *ibidem*

<sup>14</sup> [http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3\\_1/baudrillard2.htm](http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_1/baudrillard2.htm), accessed on 29.04.15.



In our case, *hipster* students are a subculture of people who are already dominant. They are those people who do not want to be grouped or classified, the artist student, the starving but pub-fan graduate highschool student, the neo-bohemian, the vegan, the animal rights activist, the bicyclist, the skater- they are going to become the future blue – collar generation, however, they are post-racial, identifying the past as ideal and the present as repulsive, they align themselves with rebel subcultures and with dominant classes, grabbing whatever is likable from the two, making their own unique identity which exoticises otherness instead of despising it.

Diversity can mean a process of coordinated shift of focus. However, what could present itself as a chaotic element in this orderly transaction of points of view? What is the thing that we cannot transmit to others? These are relevant questions as divergence and variety do not often have a place in the human rules of interaction., founded on a common understanding of how one should behave when in contact with other specimens of mankind. The correct use of *difference* proves to be a utopia- it is proven by racist attitudes themselves, but also movements of an anti-racist humanitarian and tolerant nature as by drawing our attention upon differences and constantly underlying their values, they stimulate and popularize them. "Humanitarian ecumenism, the ecumenism of differences, is in a *cul-de-sac*: the *cul-de-sac* of the concept of the universal itself. The most recent illustration of this, in France, was the brouhaha over the wearing of headscarves for religious reasons by North African schoolgirls. All the rational arguments mustered in this connection turned out to be nothing but hypocritical attempts to get rid of the simple fact that no solution is to be found in any moral or political theory of difference. It is difference itself that is a reversible illusion. We are the ones who brought difference to the four corners of the earth: that it should now be returned to us in unrecognizable, Islamic, fundamentalist and irreducible forms is no bad thing."<sup>15</sup>

Our magnanimous and philanthropic 'understanding' and tolerating difference is matched by our serious attempts at hiding the antipathy we feel towards it, ending in a fiasco of condescendence. From my point of view, experiences of otherness softened and sweetened by slogans like "I respect the fact that you are different from me" mean in fact that inhabitants of third world countries or gay people or hipsters or those living in extreme poverty own one thing and that one thing is the only thing left to them: their Otherness, marked by clothing, habits, traditions, music and culture in a wider sense. Nothing could be more distasteful in its condescendence than this attitude of 'understanding', which exemplifies the most profound form of incomprehension– one that has become hilarious as it is haughty and contemptuous of the differentness of other people.

"Other cultures, meanwhile, have never laid claim to universality. Nor did they ever claim to be different – until difference was forcibly injected into them as part of a sort of cultural opium war. They live on the basis of their own singularity, their own exceptionality, on the irreducibility of their own rites and values. They find no comfort in the lethal illusion that all differences can be reconciled – an illusion that for them spells only annihilation. To master the universal symbols of otherness and difference is to master the world. Those who conceptualize difference are anthropologically superior – naturally, because it is they who invented anthropology. And they have all the rights, because rights, too, are their invention. Those who do not conceptualize difference, who do not play the game of difference, must be exterminated. The Indians of America, when the Spanish landed, are a case in point. They understood nothing about difference; they inhabited radical otherness. (The Spaniards were not different in their eyes: they were simply gods, and

<sup>15</sup> Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil: Essays On Extreme Phenomena* (c 1990). Translated by James Benedict. New York: Verso, 1993:124-138., at [http://www.ubishops.ca/ baudrillardstudies/vol3\\_1/ baudrillard2.htm](http://www.ubishops.ca/ baudrillardstudies/vol3_1/ baudrillard2.htm), 29.04.17.

that was that.) This is the reason for the fury with which the Spaniards set about destroying these peoples, a fury for which there was no religious justification, nor economic justification, nor any other kind of justification, except for the fact that the Indians were guilty of an absolute crime: their failure to understand difference. When they found themselves obliged to become part of an otherness no longer radical, but negotiable under the aegis of the universal concept, they preferred mass self-immolation-whence the fervour with which they, for their part, allowed themselves to die: a counterpart to the Spaniards' mad urge to kill. The Indians' strange collusion in their own extermination represented their only way of keeping the secret of otherness."<sup>16</sup> It is by no means clear that the other exists for everyone. Does the other exist for the Savage or the Primitive? Some relationships are asymmetrical: the one may be the other for the other without this implying that the other is the other for the one. I may be other for him although he is not the other for me. At the English class, we are trying to contribute to the taming of this otherness, domesticating idioms and phrasal verbs through the process of assisted translation exercises, and contributing to their globalization carefully. These idiomatic phenomena cause students to be reluctant when it comes to actually using them, however, the moment they manage to grasp the actual meaning of these phrases, they will willingly use them.

## BIBLIOGRAPHY

1. Baudrillard, Jean, *The Transparency of Evil: Essays On Extreme Phenomena* (c 1990), Translated by James Benedict. New York: Verso, 1993:124-138., at [http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3\\_1/baudrillard2.htm](http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_1/baudrillard2.htm), 29.04.17.
2. Delaney, Brigid (November 6, 2010). "Hipsters in firing line in 2010s culture war". Sydney Morning Herald, on [http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster\\_%28contemporary\\_subculture%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster_%28contemporary_subculture%29), accessed on 28.05.17
3. Haddow, Douglas (2008-07-29). "Hipster: The Dead End of Western Civilization". Adbusters, on [http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster\\_%28contemporary\\_subculture%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster_%28contemporary_subculture%29), accessed on 28.05.17.
4. Leland, John, *Hip: The History*, Harper Collins Publishers, New York, 2005.
5. [http://www.amazon.com/Hip-The-History-John-Leland/dp/0060528184#reader\\_0060528184](http://www.amazon.com/Hip-The-History-John-Leland/dp/0060528184#reader_0060528184), accessed on 28.04.17.
6. McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, Canada, 1962.
7. McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man*, Ginko Press, London, 2003.
8. Tymoczko, Maria, *Trajectories of Research in Translation Studies*, on <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2005-v50-n4-meta1024/012062ar/>, accessed on 25.06. 2017.
9. Thorne, Tony, 2014, *Dictionary of Contemporary Slang*, on [http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster\\_%28contemporary\\_subculture%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster_%28contemporary_subculture%29), accessed on 28.05.17.
10. <http://www.npr.org/2011/11/16/142387490/the-hipsterfication-of-america>, accessed on 28.04.17.

<sup>16</sup> Jean Baudrillard, *The Transparency of Evil: Essays On Extreme Phenomena* (c 1990). Translated by James Benedict. New York: Verso, 1993:124-138. at [http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3\\_1/baudrillard2.htm](http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/vol3_1/baudrillard2.htm), 29.04.17.

11. [http://www.ubishops.ca/ baudrillardstudies/vol3\\_1/ baudrillard2.htm](http://www.ubishops.ca/ baudrillardstudies/vol3_1/ baudrillard2.htm), accessed on 29.04.17.

## REVELATION AND APOCATASTAZE IN A WOMAN FOR APOCALYPSE, BY VINTILĂ HORIA

Liliana Floria (Danciu)

PhD. Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

*Abstract: In this article, I treated the various hypostases of the femininity and of the masculinity present in the novel A Woman for Apocalypse, by Vintila Horia. Blanca and Manuel form a revelation-couple of the primordial unity, found through a painful initiating "path" of self-knowledge and of knowledge of the other. Love is revealed in successive stages according to each gnoseological level achieved, on an inevitable vertical that unites the bacchanal of senses with the apollonian of transcendental beatitude. The feminine of the biblical term Apocalypse, as a revelation of the end of the world and the punishment of evil, is replaced by the Romanian writer with the neutral term of the Apocalypse, in which the intransigent and categorical masculin learns from a woman the values of a new ontology - hope, forgiveness and love.*

*Keywords: Apocalypse, feminin, knowledge, imaginary, apocatastaze.*

În articolul *About spaces, limits and wanderings in "A woman for Apocalypse"*, by Vintila Horia, publicat în numărul anterior din „Journal of Romanian Literary Studies”, am pornit de la aspectele generale cu privire la modalitatea de receptare a exilului din perspectiva scriitorilor români pentru a ajunge la semnificațiile profunde ale romanului *O femeie pentru Apocalips* al lui Vintilă Horia. De la considerațiile generalizante despre sentimentul înstrăinării ontologice specific condiției umane, am ajuns la sentimentul înstrăinării trăit de exilatul român într-un spațiu geografic al alterității totale. Prin personajele sale cheie, Blanca și Emanuel, acest roman propune iubirea drept unic vehicul al omului spre nemurire și spre idealul depășirii condiției sale. Iubirea este cea care trezește spiritul din tenebrele materiale ale trupului și-l înalță pe individ deasupra oricărei limitări polarizante. Femeia este Alfa și Omega oricărei Geneze și al oricărui Apocalips, în calitate de Mamă a celor Vii (Eva) și de Auroră a unui alt început. Vintilă Horia propune o schimbare totală a viziunii despre feminin – de la imaginea iudeu-creștină degradantă a femeii-poartă a infernului la aceea a femeii-iertare, prin intermediul căreia răul va dispărea pentru totdeauna prin (re)integrarea lui în totalitatea divină primordială.

### 1. Ipostaze ale femininului și rolul gnoseologic al erosului

Prin aparițiile sale în roman, Blanca întruhidează trei ipostaze ale femininului existente de-a lungul istoriei omenirii: femeia-obiect, respectiv femeia-plăcere, femeia-pradă, adică femeia-sexualitate, femeia-atracție, respectiv femeia-eros și femeia-iubire, o iubire care sublimază erosul și sexualitatea într-o meta-fizică a sentimentului, respectiv femeia-cunoaștere sau, apelând la o onomastică simbolică, Eva, Briseis și Sophia. Aceste ipostaze nu sunt însă delimitate tranșant, ci interferează în funcție de imaginarul masculin, de treapta cunoașterii atinsă de bărbatul-neofit. Sfântă și senzuală, reținută, dar îmbietoare, fragilă și puternică, Blanca Alvarez amintește de imaginea feminității din poezia lui Lucian Blaga, *Lumina raiului*: „Și-ar înflori pe buza ta atâta vrajă,/ de n-ai fi frământată,/ Sfânto,/ de voluptatea-ascunsă a păcatului?”. Pentru Vintilă Horia, femeia devine sinonimă cunoașterii. Cu ea s-a sfârșit creația lui Dumnezeu, cu ea se va sfârși stagiul copilăriei adamice, ea devine cauza alungării dintr-un spațiu oximoronic mai degrabă decât ideal, care reunește ispita și interdicția, și tot ea trebuie să devină cheia salvării umanității. Conform ciclicității evolutive, începutul și sfârșitul se întâlnesc pentru a tămădui omul de iluzia căderii în timp și de maladia a fi devenit limitat.

Întâlnirea celor doi stă sub zodia războiului, a pericolului, a răătăcirii, pe care însă iubirea le va sublima într-o inedită epopee a salvării, de sine și de ceilalți. În cele trei întâlniri de dincolo de timp cu Blanca, Manuel cunoaște prin această femeie trei ipostaze diferite ale feminității, care corespund celor trei etape ale erosului evocate de Octavio Paz: sexualitatea puternică și magică și tenebroasă, erosul senzual - tulpina ce irumpe eliberatoare înspre înalt, și iubirea – apogeu, energie pură, unitate<sup>1</sup>. La rândul său, bărbatul va cunoaște trei etape în inițierea lui spirituală: de la stadiul ratării propriiei umanității prin ipostaza medicului-cioclu, acolit al mefistofelicului Eulalio, la cea a cavalerului-rătăcitor, salvator, pentru a parcurge purgatoriul nebuniei asumate, ca să depășească orice limite ale cunoașterii printr-o formă aparte de eros, „iubirea-cunoaștere”. Blanca devine succesiv *femeia-pradă* în raport cu eroul ahileic străin, înstrăinat de latura lui sensibilă, „o fiică a plăcerii”, care reface conexiunea Eu-lui cu Sinele în psihicul bărbatului, pentru a deveni *femeia-cunoaștere*, cea care asigură prin iubirea ei spiritualizată înălțarea amândurora spre un apogeu al ființei, prin transgresarea Vieții, a Morții și a Timpului, devenind Eternitate.

Odată cu întâlnirea celor doi, încetează atât *rătăcirea* bărbatului, amprentată de căutarea tragică și donjuanică a jumătății feminine, cât și *pasivitatea* umiltoare a femeii, a cărei așteptare dureroasă și încărcată de incertitudine se transformă în asumarea iubirii prin curajul de a pulveriza limitele, de a depăși canoane, de a fi femeie. Gândul bărbatului pendulează inițial de la satisfacerea vanitoasă imediată a masculinității „Voi avea așadar mai puțini bănuți în pungă și o femeie mai mult în amintire” (FA, 20) la considerații superficiale cu privire la femei: „Femeile, eu știu acest lucru și îl doresc, au darul să te facă să uiți totul” (FA, 21). Cele două entități sunt inițial antagonice, el vrea să-și elibereze sufletul din menghina remușcărilor și a durerii, dezvăluindu-și trecutul, ea vrea să șteargă trecutul sub puterea sentimentului care-i deschide fereastra spre lumina unui nou început: „Flăcările au ars totul în urma mea și nu am nimic și pe nimeni pe lume, în afară de acest piept, de care se strivește zvâcnirea încinsă a sânilor mei” (FA, 23). Iată cum pieptul bărbatului și sânii femeii rescriu Începuturile printr-o alchimie primordială simplă, dar încărcată de mister. Verigheta de care vrea „să se lepede”, cum un credincios s-ar lepăda de diavolul însuși, devine simbolul uniunii false, convenționale, instituționalizate, o uniune desacralizată într-un timp desacralizat asemeni. Manuel nu cunoaște încă felul „cum este alcătuită” această femeie, dar ea știe să-l poarte cu grijă și înțelepciune în universul iubirii: „Sunt fără putere, plâpândă, nu am nimic să mă apăr, dar sunt departe de a-mi fi pierdut stăpânirea, dimpotrivă, sunt gata să-mi ajut salvatorul să-și revină din propriile zdruncinături. Învăluitoare și aducătoare de uitare. Închizând o ușă grea între noi și restul lumii” (FA, 24).

Prima noapte de dragoste, consumată într-un „azi” exorcizant și taumaturgic, este suspendată între un „ieri” pe care amândoi vor să-l uite, de care se simt înstrăinați, și un „măine” aflat sub puterea miraculoasă a zorilor. „Ieri” înseamnă pentru Manuel moartea spiritului și pierderea legăturii cu Sinele, iar pentru Blanca reprezintă moartea sufletului, într-o existență anostă în absența iubirii. Dacă Răul însemna pentru Sfântul Augustin absența Binelui, oare ce o fi însemnând absența iubirii decât iadul însuși? Femeia știe că întâlnirea lor nu e întâmplătoare, că a fost posibilă în scopul refacerii unității primordiale pierdute, căci amândoi ilustrează arhetipurile Evei și al lui Adam. Prin poezia mistică a iubirii, cele două trupuri se îmbrățișează strâns, se unesc spasmodic și disperat pentru a deveni unul, pentru ca femeia să redevină coasta pierdută și bărbatul să se regăsească pe sine; trupul devine portalul sufletului înspre nemurire, o nemurire care, deși durează doar o secundă, va rămâne de-a pururi în imensa nemărginire, devenind atemporalitate:

„Suntem doi, dar încercăm să împlinim sau să refacem șansa unică dinaintea separării, dacă o fi fost. (...) Am devenit totul. Vom fi Unul la capătul cursei, în pragul acestei lumini din ce în ce mai aproape, care va sfârși prin a ne reda cunoașterea unității absolute. E oare prea târziu pentru a avea îndoilei? Un fulger ne străpunge ca un tăiș de foc, universul se sparge în mii de bucăți și ne zbuciumăm iar despărțirile, proiectați pe

<sup>1</sup> Printr-o metaforă banală, dar sugestivă, Octavio Paz surprinde evoluția, maturizarea eroticii umane, pornind de la stadiul primitiv, biologic al sexualității, instinct și chimie a fizicului, spre înțelegere și „dirijare” asumată înspre înaltul conștiinței, pentru ca apogeu să se constituie în sentimentul iubirii care unifică „cele de jos” cu „cele de sus” – sufletul și mintea, trupul și spiritul: „sexul este rădăcină, erotismul este tulpină, iar dragostea este floare” (Octavio Paz, *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*, traducere din spaniolă de Camelia Rădulescu, București, Humanitas, 2003, p. 33).



drumul întoarcerii, fiecare în galaxia sa, de parc-am fi încheiați într-o Cale Lactee care ne readuce pe pământ. Lupt din răputeri să nu mă separ de elanul ascendent, înăbuș inutilele strigăte, dau din picioare ca un înotător disperat, dar fulgerul a despiciat în două inima noastră vertiginoasă și urmează prăbușirea pentru că m-am îndoit o clipă, pentru că am sperat prea mult, oare-o voi ști vreodată? Și, deodată, descătușarea în spaima tăcută a simțurilor revenite în culcuș, prea plâpânde pentru a îndura. O regăsesc pe această femeie în fiecă fibră a mea și parfumul ăsta de ierburi sălbatice și de primăvara, de fructe și de vară, adunând în învăluirea sa coacerea tuturor sevelor toamna și o sorb cu buzele, cum ai bea o infuzie magică alinătoare” (AF, 50).

Căderea din spațiul divin al fericirii absolute în timpul profan este resimțită ca o culpă izvorâtă deopotrivă din îndoială și din speranță, amintind de celebrul personaj eminescian Dionis-Dan din nuvela *Sărmanul Dionis*. Înșelat de maestrul său Ruben-Riven, care se dovedește a fi diavolul însuși, Dionis pornește alături de Maria, sufletul său pereche într-o călătorie atemporală și aspațială pentru a dobândi cunoaștere absolută. El ignoră erosul ca potențial portal spre Ideal și, din perspectiva geniului romantic, „nemuritor și rece”, dorește o împlinire gnoseologică singulară. Ratează această împlinire spirituală, căci reface inconștient scenariul mitic al căderii Primului Înger: primind cunoaștere, a crezut că este însăși Cunoașterea, primind putere, are iluzia identificării cu Puterea însăși. Când gândurile sale devin realitate, Dionis are falsa revelație a propriei dumnezeiri: „Oare nu sunt chiar eu Dumne...?”. Personajul eminescian ratează absolutul și singura împlinire posibilă devine cea mundană printr-o iubire profană consolatoare, depozitată însă de latura ei transcendentă. Manuel „corectează” greșea geniului romantic care ignoră erosul ca modalitate de atingere a cunoașterii absolute, folosind sexualitatea profană pentru a se reintegra în sacru: „Dragostea profană, prima treaptă de inițiere în iubirea sacră. Noi ne oprim întotdeauna la această înălțime, precum mistii (*mystes*) de altădată, incapabili să trecem *peste* și să posedăm esențialul. Aș vrea să pot să reda în romanul meu această *trecere* către ceea ce constituie singurul nostru scop realmente uman”<sup>2</sup>. A doua întâlnire se petrece sub semnul spiritualității, căci dincolo de iubirea fizică cei doi descoperă iubirea mistică și uniunea spiritului uman cu divinitatea înseși. Acest erotism mistic pasional este sugerat de versurile poetului spaniol San Juan de la Cruz, alese drept motto al acestei părți: „Amada en el amado transformada”. Identitățile Blancăi sunt multiple: morărița fugară care își abandonează trecutul mort pentru a se pregăti de adevărata viață devine infirmiera unui azil de nebuni, care visează pacea pierdută într-o lume a haosului, a urii, a războiului, a morții. Înăuntru/ afară, interior/ exterior, vis/ realitate, viață/ moarte, iubire/ ură sunt serii de antiteze ce reflectă sfârșirea continuă a lumii, ambiguitatea confuză a valorilor într-un univers apocaliptic. Visul și realitatea se amestecă pentru o conștiință care visează și trăiește iubirea totodată. „Existența ca vis” din perspectivă romantică și visul unei existențe ideale – iată coordonatele care marchează erotica horiană: „Les dintr-un vis ca să pătrund în viață, o șterg dintr-un trecut izvodit din mine și din miasme putrezite doar s-ajung din urmă viața, slobodă de orice înlănțuire” (FA, 50), spune Manuel, în timp ce Blanca mărturisește „Sunt trează deja și sfârșitul visului, sunt sigură, nu-i decât lucrarea grabnică a conștiinței mele. Vreau să visez ceea ce visez acum” (FA, 70).

## 2. Rolul femeii în Apocatastaza papiniană și în Apocalipsul lui Vintilă Horia

În lucrarea sa intitulată *Diavolul*, fără a-și aroga calitățile unui specialist în istoria religiilor, Giovanni Papini familiarizează cititorul cu propria sa demonologie. Valorificând scrierile părinților Bisericii, Papini subliniază originea bună a diavolului, care a devenit rebel și nesupus și drept urmare a fost alungat din Raiul Tatălui său, rai pe care în sinea lui îl dorește, pe care-l visează, asemeni *fiului risipitor*, care-și dorește întoarcerea acasă și iertarea Tatălui. *Mândria* și *gelozia* au fost sentimentele care i-au adus căderea Îngerului Luminii: mândria evidențiată de Origene și *gelozia*, surprinsă de mulți teologi ortodocși. Filosoful italian continuă istoricul teoriilor cu privire la căderea lui Satan și ajunge la cea din secolul al XVI-lea care menționa drept cauză a revoltei sale *mânia* de a nu fi fost desemnat Hristos, faptul că Dumnezeu a ales corpul unei femei drept receptacol al Cuvântului divin.

<sup>2</sup> Vintilă Horia, *Journal d'un paysan du Danube*, Paris, Édition de la Table Ronde, 1966, p. 112 apud Pompiliu Crăciunescu, *Vintilă Horia: transliteratură și realitate*, traducere din limba franceză de Olimpia Coroană, Prefață la ediția în limba română de Basarab Nicolescu, București, Curtea Veche, 2011, pp. 239-240.

La finalul studiului său, Giovanni Papini atașează o scurtă „Piesă de teatru pentru radio, în trei acte”, intitulată *Ispitirea Diavolului*, reprezentând tot atâtea dialoguri purtate de Satana cu Uriel, cu Arhanghelul Rafael și tânăra Virgia. Prințul Întunericului este adânc cufundat în ură, în rău și în întuneric pentru a mai putea găsi calea spre Tatăl pierdut, pe care nu l-a uitat însă, dar căruia i-a devenit dușman. „Nostalgia după înălțimi, lumină, fericire”<sup>3</sup> este resimțită acut și de neînțeles de către diavol, aflat, pare-se, la răscrucea propriei deveniri – între Abis și Înalt pare să trăiască tragedia pascaliană a omului deșirat între neant și absolut<sup>4</sup>. Amintirea „fericirii pierdute” luminează dureros apele întunecate ale esenței Îngerului Căzut, care devine în piesa lui Papini un Odiseu trist și nefericit. Singurătatea și suferința nu sunt însă și ingredientele ce decantează sufletul purificându-l, ajutând la întâlnirea cu Sinele? În egală măsură, nu sunt ele coordonatele trăirii oricărui exilat? Și iată-l pe Îngerul Căzut în ipostaza Primului Exilat, ex-patriat din Raiul care l-a creat, pentru a deveni imaginea Străinului, „chip al urii și al celuiilalt”<sup>5</sup>. El este ultima „oaie răătăcită”, ultimul așteptat în sânul veșnicei iubiri divine.

Dacă Dumnezeu l-a salvat pe om sacrificându-se pe Sine prin Fiul Omului, Femeia este cea care salvează Diavolul de sine însuși. În mod ingenios, Papini răstoarnă raportul dintre ispititor și cel ispitit: la începutul timpurilor, Femeia a fost ispitită să cunoască o iubire înșelătoare, pentru ca la sfârșitul timpurilor, Ea să-l ispitească pe Ispititor cu Iubirea care salvează, iartă și aduce fericire. Femeia profetește Apocatastaza: „Mă vei căuta și eu voi reuși să te salvez, pentru că durerea ta va fi întotdeauna complicea iubirii mele”<sup>6</sup>. Cheia salvării omului și a Diavolului este Iubirea și Iertarea, care vin laolaltă purtate de Femeie. Ea va aduce mântuirea prin infinita sa putere de a-și ierta și a iubi dușmanul, împlinind astfel supremul deziderat hristic.

Blestemul aruncat de Dumnezeu asupra celor trei, Femeia, Diavolul și Adam, va fi anulat de Femeie, vârful acestui triunghi al căderii, care înțelege că Răul poate fi anihilat doar prin Bine, și Ura este doar fructul neputinței. Destinul lui Eulalio e pecetluit de neantizare totală, căci moartea trupului vitregit de absența înțelegerii menirii și a sensului existenței nu înseamnă decât putrefacție, „cadavru chiar înainte să cadă, ucis de nevolnicia ultimei sale ticăloșii” (FA, 156). Neputința lui Eulalio se traduce în renunțarea la încercarea dureroasă și continuă de a „urca” scara, conducându-l în mod inevitabil în abis. „Scara nu-i făcută să cobori, ci să urci” (FA, 153) spune Vintilă Horia amintind de Ion Barbu și al său poem, *Riga Crypto și Iapona Enigel*, alegorie a accederii la cunoașterea absolută. Blanca îl iartă pe Eulalio, căci înțelege imposibilitatea acestuia de a transcende carnalul, instinctul, iar sinuciderea acestuia reface gestul laș și tragic totodată al Iscarioteanului:

„Mi-a fost milă de el, nu în acel moment, ci atunci când i-am simțit neputința atingându-mă în treacăt, ca o implorare. Pentru o clipă, la fel de rapidă ca umbra unei clipe, am fost ca luminată de compasiune și așa mi s-a părut să potă înfăptui ceea ce îi era refuzat atât de cumplit, căci în acel moment anume, am știut că-și va lua viața. Și mi-a fost milă de el” (FA, 165).

Orice răătăcire, căutare și pierdere încetează odată cu miracolul iubirii, singura care dă sens existenței umane, adevărata religie, excomunicată de-a lungul timpului de cei care au pretins că o „înțeleg” și o promovează. Rezultatul a fost cumplit: o teologie a iubirii a adus ura și resentimentul în rândul oamenilor, care au început războiul împotriva lor înșiși, până la extincție. Instituția politico-religioasă a bisericii a monopolizat credința, care s-a desacralizat pe măsură ce a fost înlocuită de dogma unei religii de stat cu interese personale. Ultimele pagini ale romanului *O femeie pentru Apocalips* reprezintă o expunere sintetică, gen parabolă, a „istoriei omenirii” de la apariția

<sup>3</sup> Giovanni Papini, *Diavolul*, traducere de Ionuț Rădulescu, Pitești, Paralela 45, p. 217.

<sup>4</sup> „Qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. Il est infiniment éloigné des deux extrêmes, et son être n'est pas moins distant du néant d'où il est tiré que de l'infini où il est englouti” (*Pensées*, Blaise Pascal, <http://www.topchretien.com/topmessages/view/4547/lhomme-le-neant-et-linfini.html> - 28.07.2015)

<sup>5</sup> Julia Kristeva, *Străini pentru noi înșine*, în „Secolul 21”. Publicație periodică de sinteză. Literatură universală - științele omului – dialogul culturilor, editată de Uniunea Scriitorilor din România și Fundația Culturală Secolul 21, nr. 1-7 (442-448)/2002, *Alteritate*, p. 269.

<sup>6</sup> Giovanni Papini, *op. cit.*, p. 231.

protopărinților, Adam și Eva, la „mușcătura șarpelui”, urmată de izgonirea din Rai și „rătăcirea” celor doi, izolați prin ură și ignoranță:

„Mă învățase rugăciuni de demult și îmi citise Noul Testament, carete interzisă și al cărei text actual nu mai are nimic în comun cu cel autentic, refăcut de mai multe ori, în așa fel încât Crucificatorul să apară drept o ființă ștearsă și problematică, înlocuit de alți Mântuitori mai recent, strămoși direcți ai celor mai influenți membri din Sfatul Înțelepților. (...) Căminul nostru este în noi, așadar pretutindeni, spune Manuel și are dreptate. Suntem fericiți, locuitori ai convingerii noastre și ai iubirii noastre. Ei nu mai știu ce înseamnă iubirea, nu mai cunosc bucuria de a nu avea nimic, în afară de acea mulțumire care maturează sufletul în interiorul trupurilor aidoma unei alune” (FA, p. 219).

Prin iubire și cunoaștere, uniunea lor nu este temporară și depășește orice graniță, iar timpul „nu face decât să scurteze distanța, căci va urma întâlnirea ori moartea, asta e sigur și înseamnă același lucru” (FA, pp. 205-206).

### 3. De la Odissea căutării Sinelui la întâlnirea cu Dumnezeu

În *Odissea* homerică, după ce petrecuse zece ani lângă zidurile Troiei, Ulise rătăcește alți zece ani departe de Itaca, plutind pe mări și oceane, cu gândul la Ithaca, la femeia iubită și familie. Înainte de a regăsi spațiul conjugal și iubirea Penelopei, eroul petrece șapte ani pe insula nimfei Calypso, care-l dorește drept soț, oferindu-i nemurirea, o altă perioadă de timp aflându-se sub puterea vrăjitoarei Circe, pentru a contempla, la sfârșitul „rătăcirii” sale maritime, frumusețea feminității feciorelnice prin intermediul Naussicai. În plan simbolic, călătoria lui este concentrică, asemeni cercurilor care se rotesc până se închid și dispar de la suprafața apei atinse de o picătură, căci eroul plonjează în propria interioritate pentru a se regăsi pe sine. Femeile întâlnite sunt tot atâtea ipostaze ale Femeii, pe coordonatele cărora se înscrie „călătoria” fizică, dar mai ales meta-fizică, a lui Ulise. Prin Calypso, el cunoaște deliciale erotismului senzual, Circe îl inițiază în tainele obscure și periculoase ale femininului magico-sexual, Naussica îl ademenește pentru ultima oară cu misterul virginal al erosului feciorelnic. Penelopa închide firea „cercul” cunoașterii prin erosul conjugal, căci ea condensează celelalte tipuri feminine în imaginea femeii iubite: prin ea, Ulise a cunoscut femininul virginal, erotismul senzual, sexualitatea dezlănțuită, și tot ea îl cheamă prin magia iubirii fidele.

Alături de Calypso, bărbatul trăiește erosul senzual, încărcat de delicii și plăceri atât carnale, cât și sufletești, dar care nu poate deveni nici iubire, nici „acasă”, ambele elemente fiind întrupate aici de soție, Penelopa. Nici promisiunea nemuririi nu învinge dragostea, care supraviețuiește și luminează continuu în sufletul acestui bărbat, pentru care soția, simbol al obișnuitului, al banalității existenței, devine prin absență obiectul dorinței celei mai arzătoare. Aflat în ipostază de cuceritor în raport cu nimfa nemuritoare, Ulise trăiește pasiunea atracției, senzualitatea erotică a sexualității, dar și epuizarea dorinței. „Exilat” de către Poseidon, suspinând de dorul soției, el trăiește într-un presupus prizonierat al nimfei, care nu dorește să-l elibereze decât forțată de cuvântul lui Zeus. Putem deduce doar nefericirea nimfei, cucerite și abandonate de către un muritor, care respinge daruri pe care un altul le-ar considera neprețuite: viața veșnică în brațele senzualității înseși, o clipă ce încremenește în frumusețe și pasiune fără sfârșit. Dar tocmai această încremenire și implicit pierdere a libertății de a muri și de a alege îl sperie pe Ulise, un rătăcitor prin vocație, pentru care, prin distanțare și contemplație în absență, soția este investită cu plus valoarea pe care o dă misterul. Prin prezență egală cu sine însăși, continuă și lipsită de mister, nimfa devine banală și încărcată de conformismul traiului conjugal. În lumea homerică, idealul sclavei este acela de a deveni soție, de a transfera în plan social uniunea neoficială din alcov, iar al acestei zeițe este acela de a prelungi în eternitate iubirea-pasiune, fără să știe cât de înspăimântător sună acest deziderat pentru un bărbat, care nu cunoaște stabilitatea unui cămin conjugal pentru mai mult de câțiva ani.

Cu secole înainte, Odiseu dovedește veleitățile unui Don Juan mitic veritabil, un cuceritor fără voie, dar de vocație, căci el „nu face curte femeilor, ci este curtat”<sup>7</sup> și dorit de acestea. În plan

<sup>7</sup> Ortega y Gasset, *Studii despre iubire*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 1991, p. 98.

gnoseologic, seducătorul îl poartă pe cel sedus într-un univers al cunoașterii ale cărui chei le deține doar el<sup>8</sup>: prezența lui Ulise îi oferă nimfei iluzia mimării unei intimități pe care dorește să o oficializeze, în timp ce Ulise este deja „sedus” din acest punct de vedere de Penelopa. *Aproape*-le și *departe*-le, coordonatele socratice ale spiritualității identificate în *Banchetul* lui Platon, devin și coordonatele universului interior al lui Ulise: *aproape* definește rătăcirea continuă în mrejele plăcerii strict fizice, iar *departe* reprezintă Itaca, soția, familia, valorile spirituale cu adevărat importante. Ulise, cuceritorul de vocație, este sedus prin intermediul distanței și seduce prin intermediul apropierei. Între Calypso, ale cărei farmece sunt deja gustate și epuizate de apropierea care anulează misterul și Penelopa, a cărei ființă este învăluită în misterul distanței și marcată de neputința apropierei imediate, Ulise este atras irezistibil de cunoscutul devenit după douăzeci de ani necunoscut, căci ea – parafrazându-l pe Gabriel Liiceanu<sup>9</sup> - se apropie prin depărtare extremă. Dincolo de insula și peștera nimfei, simboluri ale gineceului, ale spațialității limitate, eroul este atras de zgomotul oceanului nemărginit și de imaginea interzisă a unui nou „țarm”. Penelopa va împărtăși mai târziu soarta nefericitei Calypso, căci Ulise nu va întârzia prea mult pe malul Itacai, sedus de o altă călătorie, pe alte oceane, spre alte țarmuri. Parafrazându-l pe Emmanuel Lévinas, care surprinde procesul intim de naștere a dorinței, filosoful contemporan Byung-Chul Han remarcă rolul absenței celui alt în alchimia erotică:

„Dorința erotică este legată de o anumită absență a celui alt, nu o absență a nimicului, ci o «absență în orizontul viitorului». Viitorul este ... timpului celui alt. Totalizarea prezentului ca timp al egalului face să dispară acea absență care îl sustrage disponibilității pe cel alt. Lévinas interpretează atât dezmiardarea, cât și voluptatea ca figuri ale dorinței erotice. Negativitatea absenței este esențială pentru amândouă. Dezmiardarea este un «joc cu ceva care se sustrage». Ea caută ceva care dispare neîncetat în viitor. Dorința ei se hrănește din ceva care încă nu există. Absența celui alt în miezul comunității de simțire ascute și intensifică voluptatea”<sup>10</sup>.

Această atracție irezistibilă a eroului pentru spațiile deschise ale aventurii va fi surprinsă peste secole de către Dante<sup>11</sup>, în *Infernul* său, unde Ulise relatează despre o ultimă cucerire a apelor nemărginite ale oceanului, demnă de un navigator-explorator. El nu rezistă mult timp în Itaca multiubită, alături de soție, Telemah și bătrânul tată, atras fiind de această ultimă călătorie temerară, ilustrând spiritul aventurier al acestui erou. Dacă despre Elena s-a spus că vocația demetrică i-a fost deturnată de femininul erotic, despre Ulise putem avansa ideea că soțul, tatăl și fiul, simboluri ale interiorității, ale familiei, încearcă în zadar să înăbușe vocația călătorului, a cuceritorului de limite, a îndrăgostitului de libertate și de spații deschise.

Despre Circe s-au avansat multe interpretări, printre care cea a simbolului reîncarnării sugerat de semnificația numelui ei, „cerc”, o inițiată care „vrăjește” bărbații, pe care-i reduce la stadiul pur animalic, al instinctelor, de unde și metamorfozarea acestora fie în porci, fie în lei, în funcție de primitivismul fondului și de gradul de independență al acestuia în raport cu spiritul<sup>12</sup>. Este cunoscută concepția lui Platon despre raportul dintre trup și spirit, trupul fiind indispensabil spiritului în aventura lui de a cunoaște frumusețea, plăcerea contemplației acesteia. Iubirea este pentru Platon aspirație pentru frumos, pentru perfecțiune și unitate, iar pentru aceasta trupul este un vehicul, o poartă de acces în lumea esențelor. Calypso este expresia unui erotism care anulează conflictul dintre trup și

<sup>8</sup> „Lumea pe care o deschide seducătorul este lumea vrăjită a seducției și tocmai în misterul ei, în noutatea ei, în unicitatea ei constă toată forța seducției. Cel sedus știe că participă la misterul acestei lumi pe care și-a dorit-o cu ardoare și că această lume există doar pentru el. Ea este lumea pe care cel sedus o aștepta și care se așază cu un firese desăvârșit în orizontul aceluia dor de ceva încă necunoscut. Iar seducătorul e cel care o poate deschide, pentru că, spre deosebire de cel sedus, el cunoaște obiectul pe care cel sedus îl dorește fără să-l știe” (Gabriel Liiceanu, 3 eseuri. *Despre minciună. Despre ură. Despre seducție*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 164).

<sup>9</sup> Idem, *op. cit.*, p. 256.

<sup>10</sup> Byung-Chul Han, *Agonia erosului și alte eseuri*, traducere din germană de Viorica Nișcov, cuvânt înainte de Cătălin Cioabă, București, Humanitas, 2014, pp. 140-141.

<sup>11</sup> Apud Valeriu Cristea, *Spațiul în literatură – forme și semnificații*, București, Editura Cartea Românească, 1979, pp. 101-103.

<sup>12</sup> Ea „îi obligă pe oameni să intre în ciclul animal, să-și piardă componența socială, care-l definește. Adesea asimilat naturii, femininul se răzbuună, asimilând masculinul naturii” (Carmen Dărăbuș, *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*, Cluj Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2004, p. 75).



spirit, care însă se epuizează pe măsură ce noutatea dispare, Circe este expresia sexualității tenebroase, în umbra căreia „numai carnea crește” (Ion Barbu, *Riga crypto și lapona Enigel*), un imperiu al simțurilor, în care înțeleptul, raționalul Ulise nu zăbovește decât pentru coborârea în Infern, căci, dacă e să-i dăm crezare lui Lucian Blaga, pentru a cunoaște lumina, orice erou trebuie să fi cunoscut tenebrele. Infernul este momentul crucial al vieții lui Ulise, când acesta alege între rătăcire și stabilitate, între vagabondaj și întoarcere, „redirecționat cu toate forțele către Centru”<sup>13</sup>. Sexualitatea în absența erosului și a sentimentului este coborâre în carne, reducere a ființei umane la stadiul animalic, stadiu posibil prin magie și vrăjitorie. Ea subjugă masculinul, reducându-l la un stadiu inferior al primitivității totale, care nu poate acționa, gândi sau iubi, ci doar se supune. În absența erosului și a gândirii, sexualitatea e Infern, e animalitate, e reducere. Circe este inițiată, vrăjitoarea, ale cărei arme odată anihilate, prin forța rațiunii și a memoriei, călăuzește eroul înspre descoperirea propriilor aspirații. În raport cu Circe, și Penelopa este o inițiată, care țese și desțese, urzește și rupe firul țesăturii, ținând în frâu nerăbdarea pețitorilor și așteptând soțul pe care-l atrage prin magia țesăturii<sup>14</sup>.

Cea care nu pare o inițiată în tainele erosului sau ale sexualității este Naussica, fiica regelui feacilor, suficient de îndrăzneță pentru a merge singură la malul oceanului, unde-l întâlnește pe Ulise și sfidătoare la adresa convențiilor sociale care-i interzic să vorbească cu un bărbat necunoscut și gol. Naussica este ispita promisiunii unui nou început, pe care bărbatul matur îl respinge însă, fiind o experiență deja acumulată. Ea este feciorelnicul ingenuu, copilă și femeie deopotrivă, atrasă de masculinitatea virilă a bărbatului în floarea vârstei, inocentă și conștientă de forța magică a feminității sale, care oferă ispite afroditice și promisiuni demetrice multîncercatului Ulise. Din nou înțelepciunea bărbatului este cea care împiedică transformarea triumphiului erotic în cuplu, căci noutatea apropierei de o ipostază a femininului virginal a fost deja epuizată.

Blanca Alvarez condensează toate aceste arhetipuri feminine – virginala și seducătoarea, cea care „vrăjește” cu puterea magică a ființei sale, dar care în egală măsură ocrotește, așteaptă și alină orice durere a bărbatului iubit; ea însă nu este doar imanență, ci și transcendență, căci oglindește Puritatea și Frumosul, singurele „obiecte ale pasiunii” ale îndrăgostitului platonician și ale misticului religios, astfel încât „*O femeie pentru Apocalips* este astfel o căutare a purității virginala a Logosului”<sup>15</sup>. Ea este „limanul”, sfârșitul „rătăcirii” bărbatului, căci ea este „O femeie. N-am istorie. Sfârșesc acolo unde încep” (FA, 52). Prin prisma experienței umane, în general, și a scriitorului român, în special, cea a exilatului, Georgeta Orian consideră că „*tiparul* personajelor feminine din romanele lui Vintilă Horia e croit după Dochia: femeia solidară, femeia-enigmă, femeia-instrument al cunoașterii, femeia-mesager al divinității”<sup>16</sup>. Răsturnând oarecum termenii afirmației cercetătoarei române, eu consider că această încadrare ar constitui o limitare pur naționalistă a acestui personaj feminin, care este de altfel mult mai complex. Dochia, Blanca, Marta sunt ipostaze ale femininului în complexitatea lui transcendentă, pură și purificatoare, care își găsește ipostazierea în planul individualului în „femeia-patrie”<sup>17</sup>, adică dimensiunea „afectivă, culturală, leagăn al copilăriei, care iese la suprafață în personaj pe filieră feminin-maternă”<sup>18</sup>. Prin intermediul iubirii și al cunoașterii, cei doi, femeia și bărbatul refac nu doar androginia umană, starea de grație a umanității, ci însăși unitatea lui Dumnezeu. Conform scriitorului rus Paul Evdokimov, Hristos este imaginea perfecțiunii divine întrupate, prin „Unidualitatea” Sa și a Duhului Sfânt<sup>19</sup>, deoarece atât femininul cât și

<sup>13</sup> Florica Bodiștean, *Eseuri de literatură universală (de la Cântarea Cântărilor la Doris Lessing)*, Cluj Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2013, p. 52.

<sup>14</sup> Țesătura e „simbol de continuitate, supradeterminat în inconștientul colectiv de tehnice circulară sau ritmică a producerii sale. Țesătura este ceea ce se opune discontinuității, sfârșirii, ca și rupturii” (Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Editura Nemira, București, 1998, p. 316.

<sup>15</sup> Pompiliu Crăciunescu, *op. cit.*, p. 234.

<sup>16</sup> Georgeta Orian, *Vintilă Horia. Un scriitor contra timpului său*, Prefață de Mrcea Anghelescu, Cluj-Napoca, Limes, 2008, p. 184.

<sup>17</sup> Georgeta Orian, *op. cit.*, p. 183.

<sup>18</sup> *Ibidem*

<sup>19</sup> Apud Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere (Dictionay of symbols. Myths, dreams, customs, gestures, forms, figures, colours, numbers, vol. 1-3, traducerea a fost făcută după ediția 1969 revăzută și adăugită, apărută în colecția „Bouquins, coordonatori: Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, Editura Albatros, București, 1994-1995, p. 277.*



masculinul se oglindesc ca principii fără ca în El să fi existat bărbatul sau femeia, și de aici Idealul uman, pe care omul îl poate atinge dacă sparge barierele biologicului, depășind condiția limitată a bărbatului sau a femeii:

„Astfel, în timpul existenței pământești fiecare trece printr-un punct crucial al erosului său, încărcat totodată de otrăvuri ucigașe și de revelații cerești, pentru a întrevădea Erosul transfigurat al împărăției. Este imposibil să prezinți mai corect problema masculinului și a femininului, cele două dimensiuni ale unicului plerom al lui Hristos”<sup>20</sup>.

Îi revine erosului rolul de a conecta sexualitatea primară, aflată în abisul întunecat al cărnii, la înălțimile spirituale ale conștiinței, ale rațiunii, printr-o mișcare descendent-ascendentă purificatoare, căci: „iubirea nu-i decât un început” (FA, 131). Cu cât durerea supliciului fizic și suferința umilinței cresc, cu atât urcușul muntelui este mai accesibil. Muntele este prezent într-o dublă semnificație mistico-religioasă: pre-creștină, în *Epopoea lui Ghilgameș* și creștină în *Subida del monte Carmelo*, compoziție a misticului spaniol Juan De la Cruz. În epopeea sumeriană, muntele este locul unde Soarele dispare la apusul său de pe bolta cerească și poartă misterioasă de acces a sufletelor spre „lumea de dincolo”. Muntele este sacru pentru sumerieni pentru că unește cerul cu pământul, asigurând legătura indestructibilă dintre cele două lumi, cea a zeilor și cea a oamenilor, a veșniciei și a morții. Călătoria mistică a cuplului androgin Manuel-Blanca are aceleași coordonate interioare precum cea a lui Ghilgameș în căutarea nemuririi. În timp ce călătoria eroului sumerian are doar un rol gnoseologic, învingându-și spaimile, descoperind că nemurirea este interzisă oamenilor, cuplul paradisiac din romanul *O femeie pentru Apocalips* descoperă cheia nemuririi în alteritatea asumată și condensată în iubire. Pentru misticul spaniol, muntele simbolizează ascensiunea spirituală spre Dumnezeu și unirea totală cu Acesta. Popasul în peșteră al celor doi îndrăgostiți-călători, „nebuni întru Hristos” – conform expresiei Apostolului Pavel – simbolizează necesitatea autocunoașterii prin popasul interiorității, pentru a putea suporta înălțarea. În variantă platoniană, peștera și umbrele sale reprezintă iluziile acestei lumi și limitele acesteia, dincolo de care omul poate accede la cunoaștere și adevăr.

În sensul filosofiei culturii, Lucian Blaga surprinde atributele specifice culturilor asiatică/occidentală la Spengler, după cum urmează: culturii asiatice – simbolul peșterii (al boltei) și celei occidentale – simbolul infinitului tridimensional. Popasul sub bolta peșterii simbolizează opțiunea credinței creștine autentice a primelor veacuri de după Hristos impregnate de învățăturile sale autentice, neinfluențate de spiritul faustic occidental<sup>21</sup>. Peștera din pântecul muntelui simbolizează astfel în planul scriiturii lui Vintilă Horia îmbrățișarea spiritului oriental al creștinismului și abandonarea căutării faustice a lui Dumnezeu în dimensiunea tridimensională a spațiului montagnard. Găsirea sensului se pierde în „ascensiune”, dar capătă finalitate „în interior”:

„Acasă nu înseamnă un loc, ci o stare de grație, de plenitudine, de fericire în doi, prin iubire, care poate fi atinsă oriunde: „Acum știu că niciunde nu era acasă, în afara clipei în care, cu ochii închiși, îmi regăsea lăcașul în mine” (p. 204).

## Concluzii

Romanele lui Vintilă Horia urmăresc călătoria inițiatică a omului de la ipostaza dureroasă a exilatului, a Străinului, atât din perspectiva Celuilalt, cât și în propria ființă, la omul liber de orice constrângere interioară sau exterioară. Acest triumfi al transcendenței aduce *metamorfoza* omului noului ev, care începe cu Ovidiu la malul Mării Negre din *Dumnezeu s-a născut în exil* și se sfârșește cu Manuel, în Spania, din *O femeie pentru Apocalips* – un Străin într-o țară necunoscută care găsește

<sup>20</sup> Paul Evdokimov apud *Ibidem*.

<sup>21</sup> Blaga surprinde concepția lui Spengler despre deturnarea creștinismului de la simbolismul culturii asiatice în care a apărut spre simbolismul cultural occidental, trecerea de la simbolul spațial al peșterii boltite prezent în arhitectura cu cupole și în „cosmologia creștină despre cerul rotunjit despre pământ” la simbolul spațiilor nemărginite (apud Lucian Blaga, *Opere*, 9, *Trilogia culturii*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, București, Editura Minerva, 1985, p. 106.

fericirea și un înstrăinat în propria viață, care găsește Paradisul pierdut. Începe cu descoperirea interiorității și a credinței și se desăvârșește prin iubire, fără de care nici credința, nici cunoașterea nu pot atinge desăvârșirea, iar reintegrarea nu poate fi completă, paradisul pierdut nu poate fi regăsit. Dacă „drumul acesta de la îndoială la certitudine este acela care formează axa principală a romanului”<sup>22</sup> *Dumnezeu s-a născut în exil*, în romanul *O femeie pentru Apocalips*, mediana care se întrevede este cea care unește primarul de superior, abisul de înalt, sexualitatea de iubire, *anima* de *animus* pentru a evidenția ființa umană desăvârșită, împlinire atât a promisiunii Ispititorului, cât și a lui Iisus, aceea ca omul să devină Dumnezeu.

Încheind paralela dintre cele două romane ale lui Vintilă Horia, parafrazându-l pe cercetătorul român Mircea Popa, putem sublinia faptul că ambele reprezintă „spovedanii”, dar nu ale unui învins, ca în cazul unui alt scriitor român al exilului, Panait Istrati, ci ale unor învingători, care își depășesc, atât în intimitatea ființei cât și în raport cu Celălalt, statutul de străin. Când geografia terestră a spațiului natal devine patria-închisoare – *Persecutați-l pe Boetius!* –, când exilul devine sinonim cu ex-patrierea – *Dumnezeu s-a născut în exil*, și când viața însăși este un exil trist și nostalgic departe de paradisul-patrie – *O femeie pentru Apocalips*, singura salvare este prin iubire, cunoaștere și iertare, posibile prin intermediul femeii. Timpul nu există pentru cel ce iubește, căci nu mai este o piedică și o degradare, moartea nu aduce despărțire, ci mai degrabă apropierea atât de dorită de cel iubit, iar iubirea anulează Alteritatea în Unitatea pierdută. Într-o suită de eseuri cu problematică profundă, Irina Petraș meditează asupra morții, în calitate de tăcere și izolare a lui Eu de Celălalt, din perspectiva filosofiei lui Emmanuel Lévinas, constatând că iubirea relativizează distanța impusă de moarte. Din perspectivă macro-socială, autoarea consideră *Patriotismul* „și răspuns la spaima de moarte”<sup>23</sup>, moartea fiind văzută drept dispariție a unei colectivități din memoria colectivă:

„Primul semn al morții este dispariția răspunsurilor celui alt. (...) Moartea se relativizează prin încredințarea fantasmei tale unui altul, în stare să te gândească durabil. (...) „Fără-răspunsul” morții e înlocuit cu răspunsuri durabile dincolo de pragul ei”<sup>24</sup>.

Așadar, iubirea și moartea se află într-un conflict puternic, fiecare încercând să pună stăpânire pe omul revendicat de către Infinit și de Efemer. Din perspectivă ortodoxă, Paul Evdokimov subliniază că „iubirea nu atinge nemurirea decât depășind fragmentarea persoanei, cenzura socială, conflictele periferice, sexualitatea, obiectivitatea, înălțând-o dincolo de constrângere, în duh și suverana lui libertate”<sup>25</sup>. Titlul-metaforă al acestui roman analizat trimite nu la *Apocalipsa* generalizată a lui Ioan, un apendice ciudat al Noului Testament, nu la Revelația cu privire la sfârșitul lumii, ci la *Apocalips* individual, unic pentru fiecare individ în căutarea lui spirituală, dar care se încheie întotdeauna cu o revelație interioară nu a sfârșitului, ci a unui nou început.

Într-un timp când iubirea agonizează, fiind descalificată de o expunere obscenă și ostentativă a sexualității, proza lui Vintilă Horia ne reamintește că există o poezie a erosului, o „metafizică a sexului” care înalță omul din abisul cărnii spre esență. Există o dimensiune spirituală a erosului uman, iar oamenii grăbiți să găsească fericirea în imediat nu află decât iluzia „forme fără fond” promovată de o societate egalitaristă, „procustiană”, care „înghite” individualul în marea masă a colectivității informe. În această societate narcisică, care nu poate să-l cunoască și deci nici să-l iubească pe celălalt, iar subiectul sfârșește trist prin a se îneca în el însuși<sup>26</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

<sup>22</sup> Mircea Popa, *Reîntoarcerea la Ithaca. Scriitori români din exil*, București, Editura Globus, f.a., p. 72.

<sup>23</sup> Irina Petraș, *Despre feminitate, moarte și alte eternități. Eseuri*, București, Ideea Europeană, 2006, p. 192.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Paul Evdokimov, *Taina iubirii. Sfințenia unirii conjugale în lumina tradiției ortodoxe*, traducerea Gabriela Moldoveanu, verificarea și îmbunătățirea traducerii pr. lect. univ. dr. Vasile Răducă, Asociația medicală creștină, București, CHRISTIANA, 1994, p. 250.

<sup>26</sup> Byung-Chul Han, *op. cit.*, p. 128.

Blaga, Lucian, *Opere, 9, Trilogia culturii*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, Studiu introductiv de Al. Tănase, București, Editura Minerva, 1985.

Bodiștean, Florica, *Eseuri de literatură universală (de la Cântarea Cântărilor la Doris Lessing)*, Cluj Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2013.

Braga, Corin (coord.), *Morfologia lumilor posibile. Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, București, Tracus Arte, 2015.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 1-3, traducerea a fost făcută după ediția 1969 revăzută și adăugită, apărută în colecția „Bouquins, coordonatori: Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, Editura Albatros, București, 1994-1995.

Crăciunescu, Pompiliu, *Vintilă Horia: transliteratură și realitate*, traducere din limba franceză de Olimpia Coroană, Prefață la ediția în limba română de Basarab Nicolescu, București, Curtea Veche, 2011.

Cristea, Valeriu, *Spațiul în literatură – forme și semnificații* -, București, Editura Cartea Românească, 1979.

Dărăbuș, Carmen, *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*, Cluj Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2004.

Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, Editura Nemira, București, 1998.

Evdokimov, Paul, *Taina iubirii. Sfințenia unirii conjugale în lumina tradiției ortodoxe*, traducerea Gabriela Moldoveanu, verificarea și îmbunătățirea traducerii pr. lect. univ. dr. Vasile Răducă, Asociația medicală creștină, București, CHRISTIANA, 1994.

Gasset, Ortega y, *Studii despre iubire*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 1991.

Han, Byung-Chul, *Agonia erosului și alte eseuri*, traducere din germană de Viorica Nișcov, cuvânt înainte de Cătălin Cioabă, București, Humanitas, 2014.

Kristeva, Julia, *Străini pentru noi înșine*, în „Secolul 21”. Publicație periodică de sinteză. Literatură universală - științele omului – dialogul culturilor, editată de Uniunea Scriitorilor din România și Fundația Culturală Secolul 21, nr. 1-7 (442-448)/2002, *Alteritate*, p. 269.

Liiceanu, Gabriel, *3 eseuri. Despre minciună. Despre ură. Despre seducție*, București, Editura Humanitas, 2013.

Orian, Georgeta, *Vintilă Horia. Un scriitor contra timpului său*, Prefață de Mrcea Anghelescu, Cluj-Napoca, Limes, 2008.

Orian, Georgeta, *Exilul românesc după al II-lea război mondial: literatură, probleme, publicații, raporturi* (www.uab.ro/reviste\_recunoscute/philologica/...2003/17\_g\_orian.doc - 28.07.2015).

Papini, Giovanni, *Diavolul*, traducere de Ionuț Rădulescu, Pitești, Paralela 45,

Pascal, Blaise, *Pensées* (<http://www.topchretien.com/topmessages/view/4547/lhomme-le-neant-et-linfini.html> - 28.07.2015)

Paz, Octavio, *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*, traducere din spaniolă de Camelia Rădulescu, București, Humanitas, 2003.

Petraș, Irina, *Despre feminitate, moarte și alte eternități. Eseuri*, București, Ideea Europeană, 2006.

Popa, Mircea, *Reîntoarcerea la Ithaca. Scriitori români din exil*, București, Editura Globus, f.a

## TUDOR ARGHEZI'S INFLUENCE IN EUGEN IONESCU'S WORK

Iulia Luca

Phd Student - „Petru Maior” University of Tg. Mureș

*Abstract: This article is focused on systemizing about Roumanian influences in Eugen Ionescu's work, especially about certain obvious common elements from Tudor Arghezi's work. Eugen Ionescu admitted his descent from Caragiale and Urmuz, but he also mentioned that he was influenced by the surrealist poets and especially by Tristan Tzara. We can also identify other important coordinates with the arghezian prose and playwriting, as the satire, the grotesque, the presence of autobiographical elements and the absurd that anticipates Eugen Ionescu's conversational strategies.*

*Keywords: Eugen Ionescu, Tudor Arghezi, paradox, absurd, autobiography, utopia.*

Considerăm că structurarea raporturilor de intertextualitate dintre proza lui Arghezi și cea a lui Ionescu, plecând de la descoperirea acelor „înrudiri și vecinătăți”<sup>1</sup> evidente poate constitui tema unui studiu foarte amplu. În paginile acestui articol ne vom referi pe scurt la câteva dintre acestea, în special la cele care constituie felul în care cei doi tratează grotescul, paradoxul, fragmentarismul, utopia și elementele autobiografice, transferându-le în roman. Tudor Arghezi nu a influențat numai poezia lui Ionescu, ci, așa cum vom vedea, proza și dramaturgia sa și-au pus într-un fel pecetea pe creația dramatică ionesciană. Satira, absurdul, grotescul, paradoxul, fragmentarismul, utopia, dar și autobiografia, prezente în romanele argheziene *Cimitirul Buna-Vestire*, *Ochii Maicii Domnului*, dar mai ales în *Tabletele din țara de Kutu* sunt teme recurente în romanul ionescian, dar mai ales în creația dramatică. Un loc important în filiația Arghezi-Ionescu, îl ocupă absurdul, absurdul arghezian putând fi considerat o punte de trecere între absurdul caragialian și cel ionescian, chiar o anticipare a acestuia. În acest volum suntem proiectați în fantastic. Extraordinarul transformă realul și senzația că întâmplările sunt posibile, face narațiunea plauzibilă odata cu acceptarea ideii că suntem într-o parabolă. Kutu se înfățișează ca „o țară neaflată pe hărțile noastre”<sup>2</sup>. Putem ușor să realizăm că Arghezi vorbește de o țară numită România (volumul este publicat în 1933) în care arbitrarul, chiar și grotescul, se stabiliseră în toate structurile, îi afectau toate nivelele, sociale, administrative și politice. Suprarealismul, cu tehnicile folosite puțin mai târziu în teatrul absurdului este, estetic vorbind, preferința pentru dezvoltarea subiectului parabolei. Cei trei cărturari vor descoperi, pe insula pe care au aterizat, o altă ordine în care anormalul devine firesc și însemnat, obligați fiind să accepte „normalul” acestei lumi ca nimic să nu-i tulbure.

În volumul de proză satirică *Tablete din Țara de Kutu*, „adevărat florilegiu al prozei argheziene”<sup>3</sup>, absurdul este prezent tocmai în felul în care este construită acea lume imaginată din țara ficțională de Kutu, o lume răsturnată. Absurdul merge mână în mână cu comicul, rezultat din pretenția de logică a personajelor care prezintă diverse situații. Așa, bunăoară, medicul enunță un silogism care stârnește tot hazul: „dacă nu murea, primul medic chemat pune diagnosticul precis;

<sup>1</sup> A.E. Baconski, *Caragiale și Arghezi, Caragialeana*, în „Viața românească”, XV, 1962, nr.6 (iunie), 1962, p. 221.

<sup>2</sup> Tudor Arghezi, *Scrieri-Proze*, vol. 14, Editura pentru literatură, București, 1967, p.15.

<sup>3</sup> Dorina Grăsoiu, *Bătălia Arghezi. Procesul istoric al receptării operei lui Tudor Arghezi*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1984, p. 106.

dar dacă bolnavul a murit, pentru ce să mai insistăm”<sup>4</sup>. Trebuie să menționăm că ironia, la fel ca și grotescul, având un loc de seamă în proza argheziană, în artă se aseamănă cu paradoxul din logică pentru că, ambele spun adevărul dar printr-o exagerare. Autorul ironic este, în fond, un lucid care nu pierde contactul cu realitatea și ironia sancționează cu o vervă spumoasă situații, stări sau personaje: „Boala nu se ia de la unul la altul, ci numai de către unul singur de la nimeni”<sup>5</sup>, sau „virusul merge pe sus, la un nivel fix de 60-85 de centimetri, ceea ce explică de ce atinge copiii”<sup>6</sup>, sau „noii născuți, să fie obligatoriu cusuți. Nu uitați că marea terapie constă în astuparea radicală [...] gura este suficient să fie însăilată într-un singur punct [...], urechile pot rămâne libere, întrucât ele nu comunică direct nici cu intestinul, nici cu stomacul”<sup>7</sup>.

Într-una din *Tablete*, cea intitulată *Mya Lak*, autorul realizează un adevărat tur de forță din folosirea grotescului și ironiei, al căror obiect este personajul cu numele de mai sus, „ultimul fiu al soarelui din partea locului”<sup>8</sup> care, după ce se întoarce de la Paris, încearcă să impresioneze clienții din partea locului în, prăvălia bărbierului, adevărată agora, prin erudiția sa, emițând concluzii tranșante în legătură cu filiația dintre franceză și română. El face aprecieri de ordin fonetic în ce privește cele două limbi, ca mai apoi să atace problema lexicului și a împrumuturilor care, după el, sunt în favoarea limbii române care este copiată și schimonosită de limba franceză: „ca să nu se cunoască”<sup>9</sup>. Perorația lui Mya Lak amintește de logorea și lipsa de logică a profesorului din piesa lui Ionescu *Lecția*, în care acesta se avântă în explicații din ce în ce mai absurde asupra posibilelor echivalențe în diverse limbi a unor concepte din franceză: „Ceea ce distinge limbile neospaniole între ele, ca și idiomurile lor față de alte grupe lingvistice, precum limbile austriece și neo-austriece sau hasburgice, ca și de grupele esperantiste, helvetica, monegasca, elvețiana, andorriana, basca, pelota, ca și de limbile diplomatice și tehnice – ceea ce le distinge, zic, este marea și frapanta lor asemănare, ceea ce le și face foarte greu de deosebit: vorbesc despre limbile neospaniole între ele, pe care le putem distinge totuși grație caracterelor lor distinctive, probe absolut indiscutabile ale acestei asemănări extraordinare care face indiscutabilă și originea lor comună și care, în același timp le și diferențiază profund”<sup>10</sup>.

Atât la Arghezi, cât și la Ionescu, grotescul este realizat prin exploatarea unei inventivități verbale aproape fără limite. Așa cum se știe, grotescul ca și concept negativ al esteticii, este o constantă a artei și are rolul de a surprinde obiectiv realul, făcând apel la o seamă de nuanțe semantice, precum: satira, ironia, parodicul, caricaturalul, absurdul și chiar și macabrul. Grotescul acoperă întotdeauna o semnificație și se bazează, în general, pe substituiți metaforice, ceea ce implică o adevărată retorică a receptării. La Arghezi grotescul se manifestă în modul de realizare a portretelor. Grotescul este subordonat satirei bazată pe formula absurdului și care predomină portretele-caricatură din proza argheziană. Cel al Prezidentei este unul dintre cele mai vehemente pentru felul în care Arghezi uzează de toate nuanțele din sfera grotescului cu tente de trivial și chiar de obscen: „Moliciunile doamnei Prezidente, revărsate ca niște sâni ai spinării, ajungeau pe dindărăt la genunchi și dădeau mersului o expresie absurdă de maternitate dorsală”<sup>11</sup>. Urâtenia fizică este redată printr-o suită de comparații insolite care conturează ridicolul diformului. Astfel buzele îi erau „zâmbitoare ca un lupus cu înmuguriri de conopidă”, corpul „umflat de la genunchi în sus ca un cactus diform”, iar nasul „vocal, ca un prestidigitator care pregătește o farsă”<sup>12</sup>. Oriunde am deschide, de fapt, paginile scrierilor în românește ale lui Eugen dar mai ales în dramaturgia sa, găsim interesul tânărului nonconformist pentru conceptul de grotesc. Încă din primele sale piese dramaturgice apare ca un moștenitor al supraréalismului prin fantezia sa verbală, prin gustul pe care îl manifestă pentru formele corporale ciudate, femeie cu trei fețe, bărbat fără cap, etc, așa cum este apare personajul Roberta I și

<sup>4</sup> Tudor Arghezi, *op.cit.*, p. 160.

<sup>5</sup> Idem, *op.cit.*, p.162.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>10</sup> Eugen Ionescu, *Teatru*, vol.I, *Lecția*, Editura Univers, București, 1994, p.41.

<sup>11</sup> Tudor Arghezi, *Scrieri- Proze*, p.38.

<sup>12</sup> Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 37.



Roberta II din piesa *Jacques sau Supunerea*: „Jacques: nu și nu. Nu are de ajuns! Mi-aș fi dorit una cu trei nasuri! Încă o dată: cu cel puțin trei nasuri!”<sup>13</sup>. Grotescul situației continuă prin replicile următoare:

„JACQUELINE: (Ca s-o consoleze pe Roberta, îi spune lui Jacques): Dar nu te gândești la câte batiste i-ar trebui iarna?

JACQUES: E ultimul lucru de care îmi pasă. De altfel, batistele trebuie să facă parte din zestre”<sup>14</sup>.

De altfel, în sketch-ul ionescian *Salonul auto* asistăm la o adevărată descompunere a logicii și la amalgamul dintre uman și material care amintește și de Urmuz: „Ați venit la salonul auto ca să luați lecții de franceză? E șase franci bucata și o juma', de rație de balegă! Pe de altă parte, vă putem furniza un sfat administrativ compus din 9 membri, reeligibil și un ou”<sup>15</sup> sau, la cererea cumpărătorului de a obține și o a doua mașină, vânzătorul i-o prezintă pe domnișoara, vânzătoare și ea, drept o mașină: „Observați ce pneuri drăguțe are ( se aud note de jazz), ce pernute, ce glezne fine ( zgomot de marș militar), ce talie fină, ce motor excelent (zgomot de motor hârduit), ce volan agreabil. Caroseria este cu totul nouă, are un surâs adorabil și iradiație personală”<sup>16</sup>. Astfel de repere intertextuale privind umorul absurd al dialogului apar atât în sketch-ul amintit mai sus, cât și în farsa tragică *Scaunele* și în piesa argheziană *Neguțătorul de ochelari*. În aceasta din urmă, „impresia de absurdul este dată [...] de neîndeplinirea condițiilor care ar asigura succesul și al demersului practic al celor implicați”<sup>17</sup>, iar prelungirea dialogului anticipează absurdul comic ionescian, amintind de flecările din schița lui Caragiale *Petițiune*:

„CLIENTUL: -când ți-am spus adineaori că port numărul treizeci și opt, mă gândeam la galoși. ( Scoate galoșul și-l pune pe tejghea.) Vezi dumneata, nu e treizeci și opt?

OPTICIANUL (iritat): Când v-am întrebat ce număr purtați, ca optician nu mă puteam gândi la încălțăminte.

CLIENTUL: Și trebuie să te superi? La urma urmei și ochelarii și galoșii nu sunt tot ai mei? Și crezi dumneata, domnule optician, că natura nu a prevăzut nici o legătură între numere? Crezi că numărul ochiului nu corespunde deloc cu numărul piciorului? Am spus că numărul meu de acasă este una sută șaptezeci și doi. Ei bine, știi ce număr am la brișcă? Două sute șaptezeci și unu. Nu vezi că în fond e tot aia? Am uitat numărul de la pălărie: trebuie să fie și acolo vre un șapte, vre un doi...Să nu te crezi dumnata mai deștept decât natura”<sup>18</sup>. Aceleași confluente literare apar și la finalul scenei argheziene, când este pe deplin relevat absurdul discuției dintre client (care este orb) și optician și conduc la perplexitatea oratorului mut din piesa *Scaunele* a lui Ionescu. Putem spune, așadar, că piesa *Neguțătorul de ochelari* se situează între Caragiale și autorul *Scaunelor*. Și iată cum, de la Urmuz la Arghezi și Ionescu nu e decât un pas în ceea ce privește folosirea ca metodă și procedeu a absurdului comic, a grotescului, a satirei și a ironiei. Personajele grotești subliniază gravitatea fenomenului existențial prin exacerbară comicului și exploatarea ambiguității. La citirea multora dintre piesele lui Ionescu, așa cum vom vedea, asistăm la instalarea treptată a absurdului în realizarea personajelor și a relațiilor dintre acestea.

Paleta influențelor și a înrudirilor dintre cei doi autori poate fi extinsă și prin identificarea altor teme care facilitează apropierea, precum tema călătoriei și a utopiei sau a antiutopiei. Motivul călătoriei este unul dintre cele mai frecvente în literatura popoarelor dintotdeauna, dacă ne gândim la *Odissea* lui Homer, *Eneida* lui Virgiliu, *Călătoriile lui Gulliver* a lui Swift, *Don Quichotte* a lui Cervantes, *Alice în țara minunilor* a lui Lewis Carroll și, bineînțeles, în teatrul ionescian. Volumul *Tablete din Țara de Kutu* „prezintă un aspect de mozaic, cu tonuri multiple și diverse, un fel de

<sup>13</sup> Eugen Ionescu, *Teatru*, Vol. II, *Jacques sau Supunerea*, p. 76.

<sup>14</sup> Eugen Ionescu, *op. cit.* p. 76.

<sup>15</sup> Eugen Ionescu, *Teatru*, Vol. I, *Salonul auto*, p. 161.

<sup>16</sup> Eugen Ionescu, *op. cit.*, p.163

<sup>17</sup> Loredana Ilie, *Hipotextul caragialian în opera lui Tudor Arghezi*, în „Philologica Jassyensia”, an IV, nr. 2, (12), 2010, p. 89.

<sup>18</sup> Tudor Arghezi, *Teatru*, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 95.

antologie personal alcătuită, din bucăți aparținând tuturor nuanțelor de proză argheziană”<sup>19</sup>, spune Pompiliu Constantinescu. De altfel, chiar titlul volumului ne previne asupra structurii cărții și anume exprimarea fragmentată, indeterminată. George Călinescu observă că titlul volumului sugerează o țară de Utopie, un Paese din Cuccagna, o republică a lui Swift”<sup>20</sup>. Una din trăsăturile utopiei este aceea de a defini un loc imaginar, mitic, presupunem a fi real, dar care, punct de vedere geografic, se află la distanță și este necunoscut, care este un loc binecuvântat, plin de semnificații, armonioase. Din contră, termenul anti-utopie denunță o stare deloc armonică a lucrurilor, un dezacord cu rațiunea și decența, o lume fără explicații capitale și fără certitudini fundamentale. Supunându-se unor principii ale unei societăți perfecte, spațiul utopic este marcat de rațiune, simetrie, regularitate. Societatea utopică înseamnă o comunitate fericită de persoane care trăiesc în armonie, pe baza unui set de legi și o organizație foarte rațională și precisă și este ferită nu numai de rău, ci și de alterități amenințătoare. Cea anti-utopică aduce în fața publicului marionete, ființe fără existență, fără destin. Numai că, după cum vom avea ocazia să ne convingem, idilica insulă Kutu, tărâmul descoperit de cei trei călători europeni, nu constituie o lume ideală, pentru că dincolo de o aparentă bunăstare și un pacifism tulburător, se ascunde absurdul totalitar în care omul este reeducat (îndocinit), performanța devenind ignorare a personalității și a autenticității. În această lume ficțională, omul obișnuit rămâne o simplă marionetă a unui sistem pe care, chiar dacă l-a conceput, nu îl mai poate stăpâni, exact ca în parabola *Ucenicului Vrăjitor*. O întreagă defilare de marionete se prezintă în fața cititorului, de la cei care se oferă să se sacrifice pentru binele celorlalți, la prețioșii ridicoli din clasa conducătoare, încarnată de bărbații de stat. Tara de Kutu prinde contur printr-un aberant sistem de norme și restricții, autorul creând astfel o utopie, dar una negativă, un simulacru de societate ideală, astfel că nepotrivirea dintre adevăr și aparență stârnește un umor savuros, ca în fragmentul care descrie lumea finanțelor. Locuitorii fiind vegetarieni, „kutul era impus opt la sută la roșcove, doisprezece la sută la zmoșine, optsprezece la sută la mandarine, douăzeci la sută la banane. Primul impozit”<sup>21</sup>. În *Tara de Kutu* universul oscilează între imposibil și nefiresc. Automatismele invadează totul. Orașul în care cei trei europeni ajung este unul ciudat, locuitorii acestuia schimbând automat, la ore fixe, fără vreun motiv, câte ceva, de exemplu schimbă numele lucrurilor și ale demnitarilor la fiecare zece ani, cel puțin odată. Această țară nu este o lume diferită ca cea a piticilor în care pășeste Gulliver, ci este o lume a absurdului, o antiutopie. Orașul în care ajung cei trei este bizar, locuitorii schimbă la perioade fixe, automat și fără motiv, câte ceva. Orașul este locuit de „o populație blajină care, neavând ce face, schimbă numele lucrurilor și ale demnitarilor, la fiecare zece ani, cel puțin odată”<sup>22</sup>. Astfel, absurdul devine normă.

Grădina reprezintă în opera ionesciană însăși imaginea utopică a copilăriei. Dacă cartea Genezei situează destul de exact din punct de vedere geografic Paradisul, între patru fluvii, în Mesopotamia, Ionescu îl localizează pe al său la Chapelle-Anthenaise, unde a trăit la vârsta de nouă –zece ani. Acolo se află, așa cum vom vedea mai târziu, paradisul pierdut, paradis pe care nu va înceta să-l regrete și să-l caute. Acest spațiu idilic este reprezentat de sâtcu din Mayenne, Moulin de la Chapelle Anthenaise, și care, prin frumusețea peisajelor sale luminoase îl va urmări întreaga sa viață și revine ca un leitmotiv în toată creația ionesciană. Acest paradis terestru va apărea de-a lungul operei sale ca un spațiu inaccesibil, mereu dorit: „A huit ans, neuf ans, dix ans, quand j’habitais au Moulin, tout était joie et tout était présence. Les saisons semblaient se déployer dans l’espace: Le monde était un décor, avec ses couleurs tantôt sombres, tantôt claires, avec ses fleurs et son herbe qui apparaissait, disparaissait, venant vers nous, s’éloignant de nous, se déroulant sous nos yeux, tandis que nous même restions à la même place, regardant passer le temps, nous mêmes restant en dehors”<sup>23</sup>. Imaginea

<sup>19</sup> Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi: Tablete din Țara de Kutu*, în vol. *Tudor Arghezi*, Editura Fundația pentru literatură și artă Regele Carol II, Ediție Princeps, Colecția Scriitori romani contemporani, București, 1940, p. 263.

<sup>20</sup> George Călinescu, *Tudor Arghezi: Tara de Kutu*, în vol. *Ulysse*, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 263.

<sup>21</sup> Tudor Arghezi, *Scrieri- Proze*, 1967, p.65.

<sup>22</sup> Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 17.

<sup>23</sup> Eugene Ionesco, *Journal en miettes*, Mercure de France, Paris, 1967, p.14./ La opt ani, nouă ani, zece ani, când locuiam la Moulin, totul era bucurie și totul era prezentă. Anotimpurile păreau că se desfășoară în spațiu. Lumea era un decor, cu culorile sale când întunecate, când luminoase, cu florile sale și cu iarba sa care apărea, dispărea, venind către noi, îndepărtându-se de noi, desfășurându-

utopică imposibil de regăsit se îngemănează cu motivul luminii care, așa cum am afirmat, va constitui un motiv permanent în opera scriitorului. De nenumărate ori, scriitorul ne povestește amintirile sale din copilărie, amintiri care i-au marcat atât de profund viața: *Jurnal în fărâme*, *Prezent-trecut*, *trecut-prezent*, *Descoperiri*, prezintă această perioadă liniștită și fericită din viața lui Ionescu. Vom analiza rolul și importanța acestui Eden în capitolul dedicat jurnalului ionescian.

Imaginea grădinii apare și în câteva din piesele de teatru ionesciene. *Victimele datoriei*, *Ucișă fără simbrie*, *Pietonul aerului*, *Jocul de-a măcelul* sunt doar câteva din piesele de teatru ionesciene care prezintă acest decor. Berenger, din *Ucișă fără simbrie*, descoperă o cetate radioasă „această limpezime albastră ...albastru, verde...culorile bucuriei. Și ce liniște, câtă liniște”<sup>24</sup>. Tot decorul din *Pietonul aerului* îl reprezintă o câmpie cu iarbă înaltă, foarte verde și proaspătă, pe o colină ce domină valea. Cerul e foarte albastru și limpede. Câțiva copaci, cireși și peri în floare.

Eugen Ionescu pune la bazele oricărei activități umane și îndeosebi a creației artistice această căutare a paradisului pierdut: „Le mythe de l'âge d'or, du paradis biblique, chez Ionesco, acquiert un sens nouveau et peut-être inattendu: le paradis n'a jamais existé, c'est une création mythique du premier homme, qui à cause de son étonnement, a vu le monde dans une lumière transfigurée. Ce que cherche donc l'homme et l'écrivain Ionesco n'est pas un pays imaginaire, mais un certain sentiment devant le monde. Toute l'évolution artistique de Ionesco se trouve sous le signe de cette recherche, la recherche de la stupeur émerveillée de l'enfant et du premier homme”<sup>25</sup> Și eroii ionescieni, după cum vom avea prilejul să descoperim, sunt uneori niște călători neliniștiți, în realitate sau în vis, care vor să evadeze din sine. Drumul lor apare ca o căutare, aparent lipsită de sens, dar sensul călătoriei este tocmai această căutare, de sine în sine sau în afară, călătoria inițiată. Drumul în sine este o instruire. Drumul acestor personaje este de fapt o continuă călătorie iluzorie, o ieșire din timpul suferințelor, un drum la centru.

O primă funcție a călătoriei ionesciene este căutarea, căutarea copilăriei pierdute, a fericirii, a absolutului, a lui Dumnezeu. Călătoria ionesciană, după cum vom vedea, poate fi făcută pe jos (*Ucișă fără simbrie*, *Setea și foamea*) sau în zbor (*Pietonul aerului*, *Amédée sau Cum să te debarasezi*). Am spus mai sus că eroii ionescieni călătoresc în vis sau în stare de veghe, mijloacele de transport fiind, pentru ultimul caz, amintirea, imaginația sau iluminarea. Alteori, eroul este însoțit de un ghid în călătoria sa, lucru care ne amintește de *Divina Comedia*. Este rolul Madeleleinei și a Poliștistul din *Victimele datoriei* și regina Marguerite din *Regele moare*. Călătoria răspunde apoi unei alte nevoi fundamentale a omului, și anume aceea de a se cunoaște, de a-și cunoaște universul, călătoria inițiată vizează atât universul exterior cât și cel interior. Această călătorie inițiată are loc paralel cu căutarea paradisului pierdut: „IL YA L'ÂGE D'OR: c'est l'âge de l'enfance, de l'ignorance; dès que l'on sait que l'on va mourir, l'enfance s'est terminée. Comme je l'ai dit, elle a fini pour moi très tôt. On est donc adulte à sept ans. Puis, je crois que la plupart des êtres humains oublient ce qu'ils ont compris, retrouvent une autre sorte d'enfance qui peut se perpétuer, pour certains, toute la vie. Pour très peu. Ce n'est pas une véritable enfance, c'est une sorte d'oubli. Les désirs et les soucis sont là, qui vous empêchent d'accéder à la vérité fondamentale”<sup>26</sup>. Observăm astfel că rolul căutării paradisului pierdut este acela de a regăsi copilăria, de a retrăi sentimentul mirării în fața misterului universului. Ceea ce face Ionescu în creația sa artistică este tocmai această încercare de a redescoperi lumea prin ochii copilului. Imaginea României în piesele sale, *Omul cu valizele*, *Rinocerii* este una sumbră, este imaginea unei țări totalitare, atât în 1938 și în 1940, când Ionescu trăise în România, cât și în 1944 și în 1950, când el trăia deja la Paris, dar continua să aibă coșmaruri că s-ar fi întors în țara într-un exil, printre rinoceri, înfricoșat și diferit de tot ceea ce îl înconjoară, de

se sub ochii noștri, în timp ce noi înșine rămâneam în același loc, privind cum trece timpul, noi înșine rămânând în afară./ [Trad. noastră]

<sup>24</sup> Eugen Ionescu, *Teatru*, Vol. II, *Ucișă fără simbrie*, p. 225.

<sup>25</sup> Saint Tobi, *Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1973, 159.

<sup>26</sup> Eugene Ionesco, *Jurnal en miettes*, p. 31. / Există o vârstă de aur: este vârsta copilăriei, a ignoranței; de îndată ce știi că vei muri, copilăria este terminată. Cum am spus, ea s-a sfârșit pentru mine foarte devreme. Ești deci adult la șapte ani. Apoi, eu cred că majoritatea ființelor umane uită ceea ce au înțeles, regăsesc un alt fel de copilărie care se poate prelungi, pentru unii, toată viața; Pentru foarte puțini. Nu este o copilărie veritabilă, este un fel de uitare. Dorințele și grijile sunt prezente și te împiedică să ajungi la adevărul fundamental./ [Trad. Noastră]

unde angoasa care-l încolțește și care nu-l va părăsi niciodată. Ni se confirmă încă o dată că șederea în România a constituit pentru jurnalist o distanțare de locul unde ar fi putut să își caute sensul, Franța.

Un alt punct de convergență între cei doi îl constituie concepția acestora despre roman, ca specie literară. În sprijinul acestei afirmații menționăm câteva articole în care Arghezi își exprimă părerea deloc apreciativă despre roman. Astfel, în articolul *Autorii de opinii*, Arghezi își afișează un clar dezinteres, chiar dispreț, față de roman. Iritat de prea marea libertate tematică și structurală a acestei specii, autorul afirmă că „Roman ar fi ce se scrie: poezie, proză, poveste și romanul cu cheie și broască”. Închide ochii și cască gura. Este roman? Este! Ca să nu mai zici literatură și carte, ai să zici roman. Pleacă-ți capul să-ți spui ceva la ureche. Era roman? Era roman!”. Ideea pe care o desprindem din acest citat este aceea că Arghezi consideră romanul o scriere lipsită de substanță, prolixă, goală. La fel și Eugen Ionescu, după cum vom vedea și în capitolul dedicat romanului autobiografic, își afirmă convingerea că romanul va fi cu timpul înlocuit de reportaj, iar fotografia și cinematograful îi vor grăbi moartea. Drama de la care pornește acest concept este imposibilitatea literaturii „de a fi sinceră”, învinuire radicală pe baza careia Eugen Ionescu face un întreg proces literaturii. Tocmai de aceea el optează pentru jurnal, mai degraba însă ca o formă de consolare decât ca una de încredere, nu pentru că jurnalul n-ar falsifica ființa, ci pentru că, dintre toate genurile, o face cel mai puțin. Jurnalul e, cum zice Gelu Ionescu, genul cel mai apropiat de sinceritate.

Primul roman arghezian, *Ochii Maicii Domnului*, reliefează preocuparea autorului pentru dualitatea eului lăuntric, eul văzut ca alteritate, ca pluralitate, fiind considerat de exegeți o scriere autobiografică. Călinescu însuși a văzut în acest roman continuarea unui element biografic, și anume capitolul monahal din viața autorului, în operă și îl apreciază „un fel de căință târzie, o realizare fictivă a unei vocații zădărnice”<sup>27</sup>. Cu ușurință putem recunoaște în această operă tentația pactului autobiografic, romanul prezentând multe asemănări cu viața autorului, pentru că, precum Arghezi, eroul romanului, Vintilă, a avut o copilărie nefericită, în sensul absenței modelului tatălui, iar la vârsta adultă optează, spre deosebire de Arghezi, pentru viața monahală. Ca și la Ionescu, la Arghezi apare imaginea mamei, reprezentată de Sabina, percepută ca simbol al maternității, al grijii fără margini pentru copilul său. La Ionescu, este vorba mai mult de o culpabilizare a scriitorului așa cum reiese și din jurnalele sale, acesta reproșându-și că nu a făcut tot ceea ce putea pentru a o proteja și ocroti pe mama sa. Romanul alcătuit din trei părți, recompune două biografii, centrate pe tensiuni identitare, o altă temă care îi apropie pe cei doi autori. Prima biografie reconstituie copilăria lui Vintilă, un copil fericit, care nu realizează încă lipsa tatălui, înlocuit cu totul de mama extrem de grijulie, chiar sufocantă, putem spune, în încercarea sa, de altfel inutilă, de a-l proteja de lumea rea. A doua biografie este cea a Sabinei, autorul ne propune o incursiune în trecutul acesteia pentru a putea înțelege mai ușor obsesiile ei, sociopatia, tentativa de autoclastrare. Arghezi înțelege ființa ca focarul unor tensiuni definitorii, ca un hibrid conceput din trăsături masculine și feminine, trecute, prezente și viitoare. De aici aplecarea autorului pentru ființe în care tensiunea identitară este accentuată. În poeziile sale exemplele sunt reduse la imaginea fătălului sau a ocnașului, însă proza sa abundă în multe astfel de figuri anormale, de la femeia-bărbat din *Doi camarazi*, la prezidenta din *Tablete din Țara de Kutu*. Personalitatea Sabinei este alcătuită din contrarii de gen, pentru că educația pe care o primise făcuse din ea „o jumătate de băiat, și personalitatea ei stăpână pe sine îi dădea prestigiu și inspira o încredere neobișnuită”<sup>28</sup>. Partea finală a cărții include formarea fiului ei, Vintilă, alt hibrid, rezultat din strania relație a fecioarei atrasă de mecanicul amorf și de amoretatul de zbor: „Sunt un hibrid, Ștefan, (îi recunoaște el prietenului ce i se va dovedi de fapt unchi) ... Nu pot utiliza nici pe englezul aventurier din sângele meu, nici puterile de hotărâre ale mamei. Sunt urzit din două materiale ce nu se urzesc între ele: bețe și lână. Nu merg împreună. [...] Sînt un covor risipit. [...] Uită-te la mine. Sînt de sus pînă jos o corcitură”<sup>29</sup>. Deși mama lui se ostentează să nu facă simțită absența tatălui, Vintilă devine o persoană fracționată, contradictorie, predestinat ratării. În proza lui Arghezi „insul are de străbătut diferite stadii, care sunt acelea ale unei involuții morale, spirituale și sufletești, stadii

<sup>27</sup> George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982, p. 819.

<sup>28</sup> Tudor Arghezi, *Scrieri- Ochii Maicii Domnului*, vol. 9, Editura pentru Literatură, București, 1965, p. 21.

<sup>29</sup> Tudor Arghezi, *op.cit.*, 1965, p. 205.



ce presupun tot atâtea metamorfoze ale omului fragmentar, contrafăcut, incomplet”<sup>30</sup>. Decăderea și alterarea personajului este resimțită pe parcusul ultimei părți a romanului, pentru că odată cu moartea mamei sale, văzându-se lipsit de singurul sprijin, Vintilă, insuficient maturizat, trăiește senzația neantului interior: „Sînt covîrșit și anulat, - și e toată mulțumirea mea că respir exclusiv în golul pe care mi l-a lăsat Ea. Nu e numai mama mea, e toată iubirea mea, tot gândul meu, idolul meu total...”<sup>31</sup>. Vintilă începe să se izoleze de ceilalți, suferă o transformare în comportament și sfârșește într-o mănăstire, singurul loc în care uniunea mult dorită cu mama este posibilă prin chipul Mariei.

*Le solitaire (Însinguratul)*, scris în 1973, este singurul roman scris de Eugen Ionescu. Eugen Ionescu reproșează autobiografiei lipsa de autenticitate datorată schematismului impus de ordinea cronologică. El n-a scris o autobiografie propriuzisă în sensul pe care-l dă acestui termen Philippe Lejeune, adică „o povestire retrospectivă în proză, pe care o persoană reală o face despre propria existență, atunci când pune accent pe viața sa individuală, îndeosebi pe istoria personalității sale”<sup>32</sup>. A scris însă în genuri înrudite cu autobiografia: jurnale intime, eseuri (autoportret sau eseu), roman personal *Însinguratul* și două piese autobiografice *Omul cu valizele* și *Călătorie în lumea morților*, deși reflexul autobiografic e reperabil în mai toate piesele sale. romanul *Însinguratul* o autobiografie, pentru că nu este afirmată în text identitatea numelui autorului (care trimite la o persoană reală), a naratorului și a personajului. Autoportretele sau eseurile cu caracter autobiografic nu sunt autobiografii, pentru că nu prezintă o retrospectivă a povestirii (nu sunt povestiri și nu au caracter retrospectiv). Analizând cu atenție textul romanesc, observăm că acesta este o căutare intermitentă a răspunsurilor pe care autorul însuși le-a căutat fără încetare, vedem cum apar ideile autorului însuși. De fapt, autorul creează un personaj corespunzător profilului său psihologic: angoasat, obsedat de ideea morții, aflat în căutarea unor răspunsuri pe care, de altfel, nu le va găsi niciodată. Ionescu transmite toate aceste frământări personajului său care încearcă să lupte împotriva disperării și să-și îmblânzească spaima printr-un exercițiu de concentrare vizuală: „Aveam o metodă prin care să mă sustrag tristeții sau fricii, dar nu-mi reușea întotdeauna. Metoda consta în aceea că priveam cu cea mai mare atenție obiectele, persoanele din jurul meu. Mă fixam asupra lor. Priveam cu multă, multă atenție lumea și, brusc, mi se părea că o văd pentru prima oară. Și atunci totul scăpa înțelegerii, devenea insolit”<sup>33</sup>. Metoda personajului de a-și învinge frica ar trebui să fie infailibilă deoarece suntem conectați la lume prin privire, prin absorbirea a ceea ce ne înconjoară, prin ochi. Dar această metodă nu pare a fi suficientă, astfel încât personajul recurge la evadarea în alcool, ceea ce face ca melancolia și tristețea să cedeze în fața euforiei provocată de acesta: „Mi s-a adus vinul de Beaujolais, mi-am turnat un pahar...Înainte să-l duc la gură, un nor s-a destrămat și soarele a inundat fața albă de masă, farfuria și heringul și sticla de vin. Am băut paharul dintr-o înghițitură; a fost ca și cum soarele ar fi intrat și în mine. Poți fi fericit când stai deoparte și nu faci decât să privești”<sup>34</sup>. Dar și băutura se dovedește un paleativ, o armură în care repede teama, tristețea fac breșe, iar căderea este inevitabilă. Nici sentimentul dragostei nu-l salvează pe însingurat de această angoasă existențială. Ca ultimă soluție personajului nu-i rămâne decât izolarea de lume, retragerea într-un cuib salvator pentru că lumea din jur îl plictisește și este convins că pentru a se simți mai bine trebuie să rupă orice legătură cu spațiul exterior, că numai în singurătate poate ajunge la esența lucrurilor, sperând să se producă un miracol, o iluminare care să-l apropie de ceva, un ceva pe care nu-l poate numi dar pe care îl putem considera un fel de paradis interior. În fața vidului existențial există totuși o licăr de speranță, reprezentat de amintire dar, înainte de orice, de lumina mistică, Ionescu dorind să sublinieze importanța acestei iluminări care se manifestă pentru a salva opera însăși.

Toate aceste asemănări între autor și personajul său ne îndreptătesc să considerăm romanul unul pseudo-autobiografic deoarece nu putem pune semnul egalității între viața autorului și cea a personajului său, rezumându-ne doar la a constata anumite asemănări în ce privește aspectul metafizic, profilul psihologic al personajului, obsesiile acestuia care au fost și cele ale lui Ionescu.

<sup>30</sup> Adrian Anghelescu, *Barocul în proza lui Arghezi*, Ed. Minerva, București, 1988, p. 119.

<sup>31</sup> Tudor Arghezi, *Scrieri - Ochii Maicii Domnului*, vol. 9, p. 149.

<sup>32</sup> Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, traducere de Monica Ionescu și Irina Nistor, București, Editura Univers, 2000, p. 12

<sup>33</sup> Eugen Ionescu, *Însinguratul*, traducere de Rodica Chiriacescu, Editura Albatros, București, 1990, p. 39.

<sup>34</sup> Eugen Ionescu, *op.cit.*, p. 29.



Ocurența temelor luminii, obsesiei morții, sunt comune celor doi, autor și personaj. Claude Bonnefoy scrie în *Magazine littéraire* despre personajul din *Însinguratul* următoarele: „Certes le héros-anonyme du roman ne ressemble pas à l’auteur [...] Mais si les situations dans lesquelles il se trouve, les événements qu’il traverse sont imaginaires, sa voix demeure celle d’Eugène Ionesco”<sup>35</sup>. Putem afirma că în roman acel „eu” este un alter ego al lui Ionescu, fără însă a prelua datele biografice sau parcursul public al acestuia. Similitudini există doar în plan ideatic, metafizic, având în vedere preocupările, temerile, obsesiile și anumite înclinații ale personajului.

Intenția noastră a fost, în fapt, să relevăm tensiunea identitară, ca impuls primordial al acțiunii protagoniștilor din *Ochii Maicii Domnului* și *Însinguratul*, ceea ce ar sugera chiar semnificația de prim rang a temei identitare în opera și biografia autorilor înșiși. Preocuparea pentru propriile sinuozități ale alterității interioare trebuie să fi avut, la Arghezi, un rol esențial în alegerea subiectului romanului apărut în 1934. Operele narative analizate par a ilustra cel mai bine concepția autorilor despre raportul dintre identitate și alteritate, despre jocul de umbre și lumini presupus de alteritatea interioară, despre dinamica identităților complementare în sânul aceluiași eu sau între euri aparent cu totul diferite, dar în esență complementare.

## BIBLIOGRAPHY

1. Anghelescu, Adrian, *Barocul în proza lui Arghezi*, Ed. Minerva, București, 1988;
2. Arghezi, Tudor, *Scrieri-Proze*, vol. 14, Editura pentru literatură, București, 1967;
3. Arghezi, Tudor, *Teatru*, Editura pentru Literatură, București, 1968;
4. Arghezi, Tudor, *Scrieri-Ochii Maicii Domnului*, vol. 9, Editura pentru Literatură, București, 1965;
5. Baconski, A.E., *Caragiale și Arghezi, Caragialeana*, în „Viața românească”, XV, 1962, nr.6 (iunie), 1962;
6. Călinescu, George, *Tudor Arghezi: Tara de Kuty*, în vol. *Ulysse*, Editura pentru literatură, București, 1967;
7. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Minerva, București, 1982;
8. Constantinescu, Pompiliu, *Tudor Arghezi: Tablete din Țara de Kuty*, în vol. *Tudor Arghezi*, Editura Fundația pentru literatură și artă Regele Carol II, Ediție Princeps, Colecția Scriitori romani contemporani, București, 1940;
9. Grăsoiu, Dorina, *Bătălia Arghezi. Procesul istoric al receptării operei lui Tudor Arghezi*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1984;
10. Ilie, Loredana, *Hipotextul caragialian în opera lui Tudor Arghezi*, în „Philologica Jassyensia”, an IV, nr. 2, (12), 2010;
11. Ionescu, Eugen, *Teatru*, vol.I-V, Editura Univers, București, 1994;
12. Ionesco, Eugen, *Journal en miettes*, Mercure de France, Paris, 1967;
13. Ionescu, Eugen, *Însinguratul*, traducere de Rodica Chiriacescu, Editura Albatros, București, 1990;
14. Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, traducere de Monica Ionescu și Irina Nistor, București, Editura Univers, 2000;
15. Tobi, Saint, *Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1973;

SITOGRAFIE:

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00517991/document>

<sup>35</sup> Celia Chiapello, *Le roman "Le Solitaire", genèse de la pièce "Ce Formidable Bordel" ou la Solitude de l'Homme vu par Ionesco*, <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00517991/document>, site accesat la data de 4 martie 2017, ora 10,00. / Sigur că eroul anonim din roman nu se aseamănă cu autorul, dar dacă situațiile în care el se află, evenimentele pe care le traversează sunt imaginare, vocea sa rămâne aceea a lui Eugen Ionescu. / [Trad. noastră]

## THE PHENOMENA OF LENT IN ROMANIA NOWADAYS

Bianca Teodorescu

PhD Student, University of Craiova

*Abstract: This article is based on a research about the Lent in our society to demonstrate the capacity of people to understand the spiritual meaning of Easter today. For my study, I used meta-analytical method and questionnaire to understand better the phenomena of Lent. It represents a necessity of people to go through a certain "magical time". In the period before Lent, people are trying to adapt to the new rituals. The Lent is in fact the most important threshold for Christians. The ethnologist Arnold Van Gennep considered that people are transforming themselves from what they were to what they will be through participating to Easter threshold.*

*The rites of passage in the case of Lent has a sacred signification where people are proving its value. Lent is consisting in forty days in which people have restriction to food from animals, to alcoholic drink and other things that will give pleasure. Lent is more about humbleness. Romanians are trying to participate in Lent, but, not many of them acquire their full attention and respect to it. Lent started to become more a symbolic gesture where people are aware of it, but are not effectively participate in it.*

*Keywords: anthropology, Lent, Easter, rituals, liminality*

### 1. Introduction

Christians are entering in liminality for Easter from the moment when the Lent is starting. With forty days before Easter, all Romanian people are aware of the event, but not many of them are participating in it. Holy Friday is considering by Christians as a black day because it is the day when Jesus Chris has died. And after three days, Jesus returns from death. Through that, he demonstrates that he is the son of God. In this period, Romanian Christians are entered in the liminal state and have a sacred symbolism: they are renouncing to food from meat and are participating in the churches' rituals. In this space, they are becoming more aware of the influences of religion and are more considered as a part of the Romanian nation than before. The wish of every Romanian is to become a better person, and in order to achieve that, they have to manage to go through new activities such: going more often to churches, renounce to food which its origin is from animals, to behave in a more spiritual way. The people who are participating in that rituals are getting closer to God through praying.

„Posturile înseamnă mare lucru înaintea lui Dumnezeu. Cine postește mare dar își câștigă și sunt de mare ajutor. Cu postul, cu rugăciunile și cu faptele cele bune să caăptă importanța cerului. Posturile sunt așezate de Domnul Hristos și de Sfinții Apostolic a să le postim. Postul cel mare să postește pentru Domnul Hristos, că el a dat legea. Postul lungește zilele omului. Cine postește saptamana cea dintai a postului, de luni pana joi, fara ca sa manance nimic, știe când are să moară cu trei zile înainte”. (Niculita-Voronca:1998)

From this, we can see the wish of the Romanian Christian to take part in the church rituals. Another fact is that this liminal state in which he is caught, it makes him to act in another type of behavior, I can say a more spiritual one. In the liminality, he may think that he will remain changed even after the threshold state had gone. Every Romanian, in the moment when the celebration is finished, he will return to the state in which he was in the first time. Thus, I can say that the liminal state of Easter doesn't change the Christian forever. It changes him for a sort amount of time. However, this liminal state is more beneficial for the time in which people are participating in rituals

because it prepares them in a spiritual and moral way to holy the day of Sunday in which the Rises of Jesus Christ is happening.

Easter celebration is more than a simple day of Sunday. Romanians are preparing their entrances in the big day through different religious and social rituals. The women are preparing traditional foods which they are taught since they were young in order to celebrate the Easter. Thus, Romanians are facing a more profane way in the liminal state; they prefer to center their attention on the fact that will be free days, so they choose to celebrate Easter far away from their jobs and their routine. Here, the tradition is bond with the modernity of Romania today where it become to borrow from another culture different traditions. Romania has become a center of battle between tradition and modernity, and between the Romanian roots with traditional customs and the ones who are just borrowed from another culture and in which old people cannot recognize them. The path the Christians are going through starts from the moment when the rituals are becoming a part of the society. A very important ritual for Easter is the Lent in which people are renouncing to animal food, to a bad behavior and are starting to go more often to church. Thus, liminality is inducing people to enter in a threshold state. Here, people learn about their roots, their traditions and how to conserve them and to pass to the next generations. This means that liminality is preparing the Christians to take a look over their traditions and what it meant for their ancestors.

Easter is a traditional celebration in Romania and it is bound to the Romanian village. If we look before the day of Jesus's Revive, we can observe a series of rules that our religion is asking us to accept them. So, Easter is a celebration with a mobile day, it come every year on the same day. Irina Nicolau said in her book that: *Dacă faci o socoteală, Paștele creștinului ortodox practicant durează peste o sută de zile, mult mai mult decât un sfert din durata unui an. (...) Dar cât de lung este cel mai mult post al anului? Unii îl compară cu o pădure mare și fără capăt, unde se rătăcesc cei care nu se pocăiesc. (...) Paștele se socotește. Cade în prima duminică cu lună plină care urmează echinocliului de primăvară. Starea de așteptare pornește astfel încă din luna martie. Există o vorbă în popor cu privire la Paști și anume că „nu lipsește Martie din post”* (Nicolau, 1998).

Even if the Easter is a celebration with a mobile day, the Lent will always be in March; as in Irina Nicolau's book said about the Lent and March that: *“March doesn't miss Lent”*. In the last three years, Easter was celebrated in April, in the center of spring. The celebration of Easter has a major influence over all Romania. In the country, there are many rituals and traditions, every Romanian region has different types of customs. However, Easter is celebrated with all his rituals and it is considered one of the most important celebrations in Romania in all the time. Although Easter is considered important, in the cities, its rituals are not as spiritual as the Bible said. The rituals are preserve more in the villages where the “magical” space is still in.

## 2. Lent in the Romanian cities

Lent is the beginning of Easter manifestation in the society. Holding the feast means that you are taking part of a magical time where nothing that was real in the community doesn't exist anymore. In this time, the reality is meeting with the imaginary or in our cases, with the religion. Our reality is different from a community to other, but they have an important thing in common. All of them have the same religion which is orthodox and in the period of Easter, every people are starting to be aware of the possibility to get lost from their own perception of the reality and to enter in a new one which is very different from what they know. The next reality is an imaginary one

„Sărbătoarea înseamnă pentru țăranul roman o totală dăruire și o efortare continua către un punct de înaltă ascensiune și de regenerator contact. Sărbătoarea poate fi socotită o dăruire în timp a omului față de Dumnezeu, o legătură cu absolutul, prin care natura sa căzută se ameliorează, sărbătoarea e un timp sacru, în care om și natură se transfigurează; ea reprezintă prin excelență timpul creator prin care omul capătă puteri noi și faptele lui o altă semnificație decât cea obișnuită. Sărbătoarea, prin ritual și dincolo de el, cat imp calitativ, influențează lumea și viața.” (Bernea, 2005, p. 227).

Easter, as any other important celebrations, represents a source of developments of rituals in Romanian society. Romanians are separated in this period by their present and they enter in a space which can be seen as a magical one. The first sign to enter in the period is the Lent itself.

With forty days before Easter, people are starting to be aware of the spiritual time in which they enter and how Lent is applying on every part of the religious rituals Busu, 2015; Colhon, Cerban, Becheru & Teodorescu, 2016). Lent is more than a ban to eat food from animals. Lent is the time when people can clean themselves from their evil thoughts, they are entering in a period of austere. This period is preserve for cleaning the soul of Christians. Religion is the principal actor in Romanian society in this period. Easter Lent represents a rite of passage and it is considered to be the most difficult from the others. Here, the space is becoming magical and has a sacred value. Profane, in the time of Easter, is less and less seen and active through the people who are participate in the Lent's rituals.

In the cities, people are becoming to be more aware of religion and they accept its importance in Romanian society (Dumitru, Budica & Motoi, 2016; Siminică, Dumitru & Motoi, 2017; Frunza, 2017). So, through their participation in Lent's rituals, they are more and more approachable to the people from village. From a spiritual point of view, the citizen from cities can do the same spiritual values as the ones from the villages. They seek from Romanian customs in all the rituals that they are take part; their purpose is to form a new state where the real perception of people in society today.

„Dar omul nu trăiește singur; timpul său personal se încadrează și se desfășoare într-un timp social, mai mult chiar, într-un destin comun. În acest fel soarta omului este direct legată de aceea a grupului social, a poporului. Dacă în cazul unor oameni excepționali această condiție ce ține de coordonatele entice și sensul vieții comunității omenești impune cu multă tărie, mai sigur ea este prezentată și active în cazul țăranului român care trăiește sub imperiul unor rânduieli tradiționale, așa cum mai prezintă unele sate izolate, de munte.” (Bernea: 2005)

Bernea provides some information about the time of every man in a society. Lent is imposing people a sort of limit and it separates them from their personal time. In this time, they know a series of conditions in order to clean their soul from the bad thoughts. The Lents brings a need of knowledge and information from the religious point of view. People from Romania nowadays are in a continuous moving and because of that, they don't have any more time for what are the Romanian traditions and customs in the present. Romanians are constantly in a need to appreciate their traditions and in order to do that, they have to understand better what the purpose of Lent in society is. Romanian present society looks the feast as a ritual, but they need to participate in a more active way for the Lent actions to create a bond between present and past. Traditions are important for every Romanian, and to conserve them, they have to participate in every single one and to understand their importance. Without rituals, the traditions will get lost and also, Romanian society will have to borrow customs from other cultures, and their own culture will die. Because of that, there are small groups of people, especially the ones from the churches who they are holding the feast. The urban society know Romanian traditions, but it appreciates them in a more profane way and it may seem that it reject the religious customs.

„Spațiu, timp, cauzalitate la poporul român” că: „Timpul este deci la temelia actului ritualic. Săvârșind un astfel de act, țăranul român are de luat în seamă mersul timpului, care cere, după calitățile momentelor, anumite acte. Țăranul știe că numai prin respectarea timpului, adică prin săvârșirea actelor la vremea lor, aceste acte câștigă sens și se împlinesc cu adevărat. De aceea el respect riguros ceea ce numim noi condiția de timp.” (Bernea: 2005)

The Easter feast marks a beginning of manifestations created in support of reaching the threshold to prepare people for the Revive of Jesus Christ. The Easter feast breaks the people from their daily routine and urges them to enter into a new world, different from theirs. Liminality is manifesting through the all period of feast. The threshold state become more an urge for people to detach from their reality and to enter in the period of feast where the activities are coordinating by church. The designation of a sacred space in the period before Easter is given by the appearance of religion in the foreground, both in the city and in the village. Turned off from their normal life, people are starting to feel more and more as a part of Romanian traditions and community. The Easter Feast basically

brings together all the aspirations and values that people have in their past. The city is marked by the desire to revive old, powerful values in the minds of Romanians. Traditions of Easter is not lost as long as Romanians preserve their right to celebrate and to go through this kind of cultural revival. In fact, culture is the heart of a tradition. Of course, the city doesn't receive sacred and traditional values, but it has its own perception about how the feast is creating its own role in the present society. All the actions that are taking place at that time have sacred values, strongly rooted in the tradition of Orthodox society.

The time in the period of Lent is considered a sacred one (Ślusarczyk, Baryń & Kot, 2016; Kot, Tan & Dragolea 2017). In this period, people are trying to know their roots and their traditions in a more religious way. Religion becomes the center of symbolism of Easter even in the cities from Romania. Without church or without religion, this celebration can't exist. People are adapting to the new times, but they remain with their soul in the past, balancing the influences of religion over the most skeptical people. The cities are aware of the power of Easter over the perception of the people, and are conquered by religion. Through Lent, people are cleaning their soul.

Ion Ghinoiu, in his book „Obiceiuri populare de peste an. Dicționar” describes Lent as „o perioadă de 7 săptămâni cu interdicții alimentare, lipsită de petreceri și distracții care precede sărbătoarea centrală a calendarului festiv creștin. Paștele, sinonim cu Păresimi.

Postul Mare este cel mai lung și cel mai sever din posturile de peste an (Crăciun, Sânpetru și Sântămăria, a fost initial numai de 40 de zile, începea la Lăsatul Secului și se încheia la Duminica FLoriilor. Ulterior Postul Mare s-a mărit cu Săptămâna Patimilor sau Săptămâna Floriilor.” (Ghinoiu, 1997, p. 155).

Lent is concentrated on Christians rituals. In Romania nowadays, Lent doesn't have the same perception and influences as it had in the past, but remain the first major ritual of Easter in the present. People recognizes its values gave by the church. In the period of feast, we can see many people in churches that in the rest period of year. Easter is considered to be a celebration of God with sacred values and not just a marketing celebration in which people are involve in order to receive free days from work. People are celebrating Easter almost how the tradition says and are trying to involve in different types of actions and to see the good in everything.

I discovered however that many people from the cities don't want to participate in Lent as the Bible wrote. The people in the city are more likely not to hold fast because it is hard for them to impose certain limits on food living in a stressful environment. I wanted to see what the opinion of people about the feast is and I made a focus group. So, I notice that they know the Easter traditions, and the feast as an important part of the celebration, but their time does not allow them to participate. They prefer to keep a day or two days a week, preferably on Wednesdays and Fridays. This makes feel more comfortable with the fact that they understand the importance of the Easter and Lent. I asked them how they feel during this period. They responded that they became in the last years more aware of faith during fasting, of God's presence in Easter rituals. Since they started to hold fast and entered the period of their maintenance, they broke up from the pre-life and entered a rite of passage Easter is constructing on a series of rituals that are meant to bring a plus value to the traditional faith. Romanian tradition changes the perception of people from profane to sacred in the period of feast. The church is becoming the central institution for all the Christians who are celebrate Easter: “Ca jerfă la biserică se duc colaci și lumânără, plătindu-se și preotului ca să pomenească la proscomedie numele credinciosului, în rugăciunile ce le face la sf liturghie. Dacă e pentru sănătate, în Mihalcea să dau atât colaci, cât și banii cu soț, dar dacă dacu pentru morți, fără soț. Preotul să roagă pentru sufletul mortului și-l pomenește, scoțându-l astfel de la pedespsa șiid e la greu. În părțile de sus ale Bucpvinei, locul colacilor l-au luat niște franzole mici, rotunde; numai când e pomenire mai mare să fac colaci.” (Niculiță-Voronca: 1998)

Another interesting fact about Lent is that: „Cine postește tot postul, în ziua de Paști trebuie să se ferească de a mânca mult. Ouă să nu manance deloc; să bea o ceașcă de zamă limpede, de supă bună- cum se face la Paști, de clapon-, iar din celăallte bucate să mănânce tot cu cruțare.” (Niculiță-Voronca: 1998).



Lent is inducing people the idea that the soul cleaning is the most important thing that they have to do until Easter. This cleaning is reliable as a base for the Easter celebration. According to the traditions, a true Christian must welcome the Revive of Jesus Christ with clean soul and his thoughts far away from secular. Thus, every rite of passage in the period of feast is essentially in people's path to soul cleaning. Nowadays Romania seek to promote these customs. The city has faded away from the tradition and is more open to other cultures, so that it leads to a distortion of the understanding of Romanian own customs. In the present, Romanian children are growing in an environment when the rabbit had become the symbol of Easter. Secular of this celebration becomes a priority for those in the urban environment, particularly affected, seem to be children. The profane affects the Easter tradition and thus leads to an erroneous interpretation of them.

„În colectivitățile tradiționale, obiceiurile dădeau un ritm propriu vieții. Respectarea lor, practicarea lor după rânduiala îndatinată imprima vieții colective, familiei și în general vieții sociale a satului o anumită cadență. În perioada muncilor agricole ele stabileau un echilibru între muncă și odihnă, prin etapele care marcau sfârșitul anumitor munci și pregătirea pentru altele. (Pop: 1999)

Easter, unlike other Easter rituals, is not reflected everywhere. He counts on humility, modestly, without boasting. Those who keep the feast must be humble in their actions. In urban areas, it is difficult for people to adapt to austere and to the fact that they have to behave in a humbler way. The feast is seen as a humble ritual, an austere one. Because of that, the rituals of feast have a sacred value, and also a profane one if we think about it. In our society which is attacked by other cultures and their cultural elements had managed to impose in our culture the necessity of borrowing different sort of tradition which is not meant for us. People are concentrating their attention on the mechanism of marketing the celebration of Easter. I spoke with a group of people from different social classes and ages to see if the feast is holding in the present. People told me that the feast for them is just a ritual where they don't eat meat, but they can't hold it in all the period until Easter. In fact, feast for them is more like a diet. This means that they see the feast from a profane point of view, not sacred. They don't allow themselves to understand the fact that the feast is hold by religion and it's not representing just a tradition and a restriction to food from animals. In my discussion with the people I managed to create two groups: the first who are from villages and the ones who are from the cities. The first ones are more aware of the religion values of the feast and they considered that it's a blessing from the point of view of spirituality. But as I thought, people who were born in the cities don't recognize the feast as an important spiritual meaning. They are aware of its marketing because of the abundance of feast food in markets and everywhere.

From my point of view, I hold the feast just a couple of days, not all the period. And like me, there are many people. They understand the feast's importance and its affecting the society, but they don't spiritually value it.

I started from the idea that the Lent is seen by the people in our society as a conservation of traditions, in this case- the celebration of Easter. People are searching for an equilibrium between profane and sacred, where they chose in this period to be almost in both in the same time. I observed that many Romanian are choosing to celebrate Easter in locations as Maramures where the tradition is conserving even in our days. They are searching for old values in our time. But before they celebrate the Easter they, many of them are choosing to seek to their soul, to return to the most important ritual: feast. Through feast, they are cleaning their soul, they are searching for the good in every aspect of life and they are trying to do good things to the world in return for receiving the Revive of Jesus Christ with a clean mind and soul. For all Romanians, Easter represent a returning to innocence, a rebounding of them with their childhood and their time when nothing bad happened. This returning to the past is creating in fact another dimension of time where people don't want any more to stay in the present.

As I managed to understand from the people who I talked, I understood that they seek to find the origin of the traditional values in the present society. Even they all are living in the cities, the village represents for them the true place for Easter to be celebrated. Most of the people are trying in the period of feast to understand better this phenomena are to seek questions about their own

perception about the religion. Easter is holding the religion. Or we can say that Easter is based on religion. Without religion, Easter will have just a marketing value and people from Romania will borrow forever the cultural elements from other cultures. Romania must understand the importance of traditions and customs and must teach to the next generations that without their participations in the rituals, all of what is true and sacred for Romanian will get lost.

What's important for our society? To borrow cultural elements from other countries or to try to conserve their own traditions and customs? Sure, we can say obviously that the second is the most important. And it is true. But

### 3. Conclusion

The ritual of the Easter Lent is representing a necessity for people in order to achieve the churches' rituals. The Lent is the most important threshold for all the Christians. Arnold Van Gennep (2011) considered that people are facing a transformation in entering the liminality. And in the case of Easter Lent, the rite of passages has a sacred significance. The fast is more than just a restraint in food. It brings a desired humility and a modesty in their actions.

Of all the people, I spoke with during Easter, few of them said that they participate in all the Lent rituals. Most people understand Easter as a celebration who is closer to religion than the others and have many rules. In order for the people to enjoy Easter, they have to be a part of society's rituals and to understand better the Romanian traditions. Romanian present society has to know and to understand the values of traditions and customs even in the cities where their perception is less seen as a religious one.

### BIBLIOGRAPHY

- Bernea, E. (2005). Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român. Humanitas.
- Bușu, O. V. (2015). The importance of metacognition and comprehensive attitude training by prospective students. *Annals of The University of Craiova, Series Psychology-Pedagogy*, 14(31-32).
- Colhon, M., Cerban, M., Becheru, A., & Teodorescu, M. (2016, August). Polarity shifting for Romanian sentiment classification. In *INnovations in Intelligent SysTems and Applications (INISTA), 2016 International Symposium on* (pp. 1-6). IEEE.
- Dumitru, A., Budica, A. B., & Motoi, A. G. (2016). Managerial-Systemic Profile of a Tourism Company. *Polish Journal of Management Studies*, 13(2), 36-45.
- Frunza, S. (2017). Ethical leadership, religion and personal development in the context of global crisis. *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 16(46), 3.
- Ghinoiu, I. (1997). Obiceiuri populare de peste an: dicționar. Editura Fundatiei Culturale Romane.
- Kot, S., Tan, M., & Dragolea, L. (2017). The Use of Social Media Supporting Studying. *Economics & Sociology*, 10(1), 169.
- Nicolau, I. (1998). Ghidul sărbătorilor românești. Humanitas.
- Siminică, M., Motoi, A. G., & Dumitru, A. (2017). Financial Management as Component of Tactical Management. *Polish Journal of Management Studies*, 15.
- Ślusarczyk, B., Baryń, M., & Kot, S. (2016). Tire Industry Products as an Alternative Fuel. *Polish Journal of Environmental Studies*, 25(3), 1263-1270.
- Ali Taha, V., Sirková, M., & Ferencová M. (2016). The Impact of Organizational Culture on Creativity and Innovation. *Polish Journal of Management Studies*, 14(1), 7-17.
- Van Gennep, A. (2011). The rites of passage. University of Chicago Press.
- Pamfile, T. (1997). Sărbătorile la Români: Studiu etnografic. Editura Saeculum.
- Niculita-Voronca, E., & Durnea, V. (1998). Datinele și credințele poporului român: adunate și așezate în ordine mitologică (Vol. 1). Polirom., 239
- Mihai Pop, Obiceiuri tradiționale românești. Editura Univers, București, 1999

## VASILE ALECSANDRI – A MINSTREL OF "OLD SONGS" AND FANTASY

Mihaela - Gabriela Păun

PhD. Student, University of Bucharest

*Abstract: Vasile Alecsandri is one of the most important representatives of Romanian forty-eighter current. He marked his epoch as a scholar, poet, novelist and gatherer of folk tales by highlighting the homogeneity of the Romanian folklore. As poet he addresses the lyrical genre with great sensitivity, which is why he composed the most beautiful pastels. As a poet of contemplation, he "sings", through his lyrics, mysteries of the Oriental space, a space he approaches according to his inner feelings. The gathering of folk texts gives him the opportunity to value in his creations "old words" and "elders' songs" that bear the load the autochthonal fabulosity.*

*Conclusion: Although he doesn't excel in identifying the elements of the fabulous, Vasile Alecsandri draws certain popular beliefs from Romanian folklore, beliefs that he filters through his poetic vision. Thus, in his lyrics one can identify fabulous characters, events and situations, all of which increase the value of his poetic creations and constitutes a source of inspiration for his followers. Although it excels in identifying the type elements fantastic Vasile Alecsandri taken from Romanian folklore certain popular beliefs that his vision poetic process.*

*Keywords: contemplation, fabulous, local folklore, fabulous image, Oriental mystery.*

### 1. Vasile Alecsandri – o "radiografie" concisă

Vasile Alecsandri debutează în plină afirmare a romantismului, iar activitatea sa literară se încheie în clasicism. Criticul literar Mircea Scarlat în "Istoria poeziei românești" consideră că, deși pastelurile îl individualizează și-l situează în fruntea generației pașoptiste, activitatea sa ulterioară evidențiază "o fază estetizantă, clasicizantă" (M. Scarlat, 1982, p. 394). Poetul impresionează prin activitatea sa culturală, deoarece se implică în viața socială, politică, culturală și literară, devenind un conducător și un deschizător de drumuri pentru generația sa. În ceea ce privește natura, respectiv pastelurile, într-un studiu din 2010, Iulian Boldea surprinde elocvența peisajului și fascinația sa vizuală.

Opera lui Alecsandri are o tematică variată și se organizează pe multe genuri și specii literare:

- a) Natura: Pasteluri.
- b) Folclorul cules și cel prelucrat, în creații originale ca: "Poezii populare. Balade. Cîntice Bătrînești"; "Doine și lacrimioare"; "Legende", "Românii și poezia lor".
- c) Critica societății contemporane: "Chirița în provincie", "Chirița în iași"; "Istoria unui galbîn și a unei parale"; "Balta Albă"; "Plugul blestemat", "Iorgu de la Sadagura".

În ceea ce privește capacitatea de a scrie a poetului, criticul Eugen Simion precizează în "Dimineata poezilor": "A scrie pentru Vasile Alecsandri înseamnă.... a intimiza, a stăpâni și a ordona haosul material, ..... a elibera fantezia de strânsorile realului, creând astfel un peisaj liric cu figuri pline de semnificații și cu o retorică specifică perioadei contemporane: sărăcia metaforei («a nopții regină»); «al nopții negru sîn»; «plaiul dulcii tinereti»; «ocean de ninsoare»), imagini artistice florale, astrale, ornitologice, epitet personificator apreciativ, ornant și coloristic, remarcându-se influențe impresioniste, pornind de la influențele poeziei parnasiene și familiarizarea cu arta Orientului

Extrem” (E. Simion, 2008, pp. 222-223). ”Dicționarul general al literaturii române” coordonat de Eugen Simion evidențiază originalitatea poetului considerat a fi primul poet complet, foarte apreciat și de Mihai Eminescu în ”Epigonii: ”Ș’ acel rege-al poeziei, vecinic tânăr și ferice,/ Ce din frunze îți doinește, ce cu fluerul îți zice,/ Ce cu basmul povestește - veselul Alecsandri,/ Ce ’nșirând mărgăritare pe a stelei blondă rază,/ Acum secolii străbate, o minune luminoasă,/ Acum râde printre lacrimi când o cântă pe Dridri”. Prin activitatea sa de culegător pune în evidență unitatea folclorului nostru. De asemenea, el încearcă prima clasificare pe specii: Cântece bătrânești (balade), doine (cântece de dor), cântece haiducești (de codru), hore sau cântece de jale. Poetul este foarte apreciat în epoca în care trăiește. Dimitrie Boilintineanu îi dedică poezia ”Lui Alecsandri” prin care îi recunoaște:

- a) Talentul de a scrie: ”Tu ce încânți cu farmec prin cântul tău plăcut”.
- b) Implicarea, dragostea de patrie: ”În cârmuirea țării, ai fi luat tu parte”.
- c) Calitatea de a fi ”înalt demnitar” și ”cântecul” slovei sale: ”Decât să fi mainistru, mai bine e să cînti”.
- d) Calitatea de poet inspirat: ”Îmbată-ne de frumosul suavei poezii”.
- e) Capacitatea de a fi ”înalt arhivar” (D. Bolintineanu, 1961, p. 264).

## 2. Un rapsod al misteriosului Orient

În ceea ce privește influența *orientalismului* și reflectarea sa în opera lui Alecsandri, criticul D. Popovici remarcă menținerea liniei poetice a predecesorilor săi rămânând ”atașat vechiului catehism poetic, în vederile căruia peisajul oriental trebuia să fie Edenul, iar omul care-l locuia să fie un demon”. (D. Popovici, 1974, p. 539).

În ceea ce privește *misterul*, poetul îl integrează în atmosfera orientală prin sugerare și ambiguitate, prin incertitudine și proiecție în infinit. Această perspectivă este foarte vizibilă în poeziile care au subiecte maure, în care luna însuflețește umbrele nopții eliberând visarea de orice limitare: ”Dulcea nopții făclie/ Argintie/ În Alhambra deștepta/ Mii de umbre nevăzute/ Și tăcute” (V. Alecsandri, 1966. p. 214). Într-un cadru feeric, fantast, sub protecția razelor de lună și în sonoritățile cântului de ”biulbiulină” (= privighetoare; ”biulbiul” în arabă este privighetoare) apariția ielelor, ”umbrele ușoare, zîmbitoare” conferă dinamism întregii priveliști: ”Toare umbrele-ncîntate,/ Adunate/ Sub al lunei dulce foc, De mîni gingaș se luară,/ Se-nșirară/ Iute, vesel pentru joc,/.../ Ele-n horă/ Începură-a să-nvîrți/ Cu-o mișcare grațioasă,/ luminoasă,/ Care mințile-mi răpi./ Fiecare dintre ele/ Blînd la stele/ Se uita, jucînd ușor,/ Și stelutele uimite,/ Neclintite,/ Vărsau raze-n ochii lor./ Toate-n horă vesel prinse/ Și cuprinse/ D-ale danțului beții,/ Răspîndeau luciri ușoare, Zburătoare,/ Ce săltau prin galerii;/ Și din horă, din zburare,/ Fiecare/ Cu-o zîmbire saluta/ Pe-a seraiului regină” (V. Alecsandri, 1966. p. 216-217). În acest cadru cu potențial ecphrasis, tabloul din Alhambra este încununat de imaginea preafrumoasei prințese Linda - Raia ce preînchipuie o proiecție a umbrei de vis care animă goliciunea zidurilor, deși Alecsandri anulează misterul printr-o sfâșiere revelatoare, imprimând neființarea: ”Pe ceru din Alhambra lucește-n răsărit/ Un chioșc în filigramă de marmură-aurie/ Cu stîlpi și arabescuri de jur împodobit/ Prin care se-ntrevede nălțimea aurie/ Acolo se arată, când ziua-i spre apus/ Frumoasa Linda Raia...” (V. Alecsandri, 1966. p. 353). Cântul al patrulea al poeziei ”Noaptea Bairamului” impresionează prin spectacolul umanității diverse pe scena căreia defilează ”o învâlmășire savantă de forme, haine, podoabe, arme” într-un colorit dominant: ”...torent de bei, de pași,/ Și de imagini fantastice și de kizlari pizmași,/ Călări pe cai de fructe ce saltă-n loc și trapă/ La glas de seizi aprigi ce/i netezesc pe sapă,/ În mijlocul acelei feerice splendoare/ De haine aurite, de arme lucitoare,/ Hangere-n pietre scumpe, baltage, iatagane,/ Sangeacuri, sușanale, ienicerești cazane....” (V. Alecsandri apud M. Anghelescu, 1975, p. 146). Această poezie este remarcată și de criticul N. Iorga în ”Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea” identificând ideea poetică încă din 1851. Criticul Mircea Anghelescu în opera menționată, remarcă în imaginea orașului adormit motivul: *Romantismul locurilor* și consideră că pastelul este rod al ”emoției sale la contactul .....cu atmosfera calmă și sugestivă a orașului” în care peisajul are rol estetic. (M. Anghelescu, 1975, pp. 124-125). Revelatoare este în acest sens este poezia ”Bosforul”: ”Era la ceasul tainic cînd Genii de noapte/ De la un mal la altul traduc duioase șoaapte,/ Cînd marea-ncet adoarme cu o suspinare grea/

Atunci cînd luna-și pune fantastica sa haină,/ Cînd orice zefir trece purtând o dulce haină,/ Cînd orice undă poartă-n frunte cîte-o stea” (V. Alecsandri, 1966, 170-171). Aderăm la această idee și, mai mult decît atît, identificăm în această imagine a orașului un element de ecphrasis care reprezintă un pretext pentru fantasticul care irumpe în realitate prin trezvia imaginației conferind un sens tăcerii și eliberând fantasmеle în întunericul nopții. Acest context, al tăcerii absolute, este dinamizat de imaginea bărcii din finalul poeziei care mișcă apele cu un elan mut. Eul liric este fascinat de acest spațiu silențios care-i permite să audă ”suspineri mute/ Ș- acele blînde glasuri de umbre nevăzute” din care se desprinde ”imaginea cadînei” ce contemplă resemnată, liniștea ”privind în depărtare un zbor de elocvani” (M. Anghelescu, 1975, p. 146). Referitor la pasteluri, același critic evidențiază talentul pictoricesc al poetului care creionează atmosfera cu ”acuarele delicate în care omul este un element de decor” prin ”jocul rafinat al culorilor” din care se desprinde „silueta hieratică a mandarinului imobil într-un spațiu populat de monștri delicați și amicali ”care” apropie versul de gravură: ut pictura poesis! Totul pare desprins dintr-o stampă” (M. Anghelescu, 1975, p. 146). În acest sens, se poate menționa poezia ”Mandarinul”: ”Mandarinu-n haine scumpe de mătasă vișinie,/ Cu frumoase flori de aur și cu nasturi de opal,/ Peste coada-i de păr negru poartă-o vînată chitie/ Care-n vîrf e-mpodobită c-un bumb galbin de cristal.// Fericit, el locuiește un măreț palat de vară/ plin de monștri albi de fildeși și de jaduri prețioși./ Mari lanterne transparente, de o formă mult bizară,/ Răspînd noaptea raze blînde de balauri fioroși” (Alecsandri, 1966, pp. 357). Imaginea acestuia este reflectată de a ”soarelui lumină”, captată și oglindită de imaginea lacului din această ”fantastică grădină”. Versurile poetului impresionează prin descrierea cu mers centrifug, care prefigurează cu mult înainte ”*cuibar-ul rotind de ape*” al lui Mihai Eminescu: ”Ochiul vesel întăilnește, pe colnice-nverzitoare,/ Turnuri nalte și pagode, unde cîntă vechiul bronz,/ Și auzul se resimte de vibrații asurzitoare,/ De răsunetul metalic al tam-tamului de brnz.// *Iată-o joncă aurită pe albastrul apei line,/ Cu vîntreli de rogojină și cu vîsle de sandal.*/ Înlauntru rîde visul fericirilor divine,/ Mandarina cu ochi galiși și cu sînul virginal” (Alecsandri, 1966, pp. 357-358). Apariția femeii-iubite, ”mandarina” are rol de a readuce creația poetică în planul realității, prin întoarcerea la punctul de plecare, în același cadrul feeric care persistă: ”Ea-n grădină se coboară...../ ..... cu-ale ei picioare mici/ Nor de fluturi zboară-n cale-i și cu-a lor aripi se pare/ C-ar voi s-o mai oprească printre arborii pitici.// Ea se duce-n galerie s-o deismierde mandarinul!...”. Finalul poeziei este surprinzător prin faptul că bărbatul – mandarin deși ”soarbe ceaiul aromatic din o tasă diafană” rămîne imun la farmecele iubitei și preferă captivitatea reveriei care se dovedește a fi mai puternică decît realitatea: ”Dar el stă în trîndăvie pe-un dragon de porcelană./ La minunile frumoase ce-i zîmbesc – nesimțitor,/.../ Și cu drag se uită-n aer la un zmeu zbîrnîitor.” (Alecsandri, 1966, 357-359). Această idee este evidențiată de Mircea Anghelescu care consideră că tabloul citat este ”încărcat cu un divertisment final. Mandarina încearcă să-l smulgă din reveria sa pierdută <ca să guste voluptatea amorosului extaz>”, fără succes însă, căci <el stă.....nesimțitor>”. (M. Anghelescu, 1975, p. 147). Referitor la originalitatea lui Alecsandri, criticul menționat mai sus, îl consideră a fi ”primul poet al contemplației, care nu e un simplu <otium>, ci o pătrundere imaginativă a realității, o identificare aproape minerală cu peisajul pe care nu îl absoarbe într-o cunoaștere simpatetică (...). Cunoașterea Orientului – un material concret pentru visare, o lume pe care o organizează și o însuflețește ulterior potrivit propriilor sale disponibilități sufletești”. (M. Anghelescu, 1966, 148). În ceea ce privește surprinderea resorturilor interioare umane, un exemplu concret îl constituie poezia ”El R’ Baa” în care accentul cade pe comuniunea om-animal. Ceea ce impresionează este elogiul adus animalului nobil, ca simbol al purității umane ce se regăsește într-o capodoperă a naturii vii: ”Sultanul de Maroc/.../ chiar pe a sa iubită/ Mi-ar da pe calul meu.//...Nu-s iute rîndunele/ Așa de ușurele/ Ca murgul meu de foc./ I-a dat chiar Dumnezeu/ Picioare de gazele/ Și ochi frumoși de stele/ Să fie odorul meu!” (Alecsandri, 1966, p. 221). Rămânând în spațiul originalității poetului și a viziunii sale proprii de a ”privi” Orientul, criticul Mircea Anghelescu remarcă ”o viziune care cuprinde atît peisajul său fermecător, straniu, tulburător, cît și filozofia sa, îngemănare a intuiției cu experiența milenară, a libertății sălbatice cu negarea ei” (M. Anghelescu, 1975, p. 148).



### 3. Un rapsod fantast

Din punct de vedere al prezenței elementelor de fantastic, situațiile existente în versurile poetului sunt insuflate de "vorbe vechi" și "cântice bătrânești":

#### a) Personaje de tip fantastic:

- *Baba Cloanța*: "Șade baba pe călcaie/ În tufarul cel uscat. // Și tot toarce, cloanța toarce, Din -- măsele clănțănind/ Și din degete plesnind". ("Baba Cloanța", p. 7).

- *Satana din "Baba Cloanța"*: "Abie zice , și deodată/ Valea, muntele vuiesc,/ În nori corbii croncănesc,/ și pe-o creangă ridicată/ Doi ochi dușmani strălucesc/...Zbeară-un glas ce dă fiori" ("Baba Cloanța", p. 10)

- *Sburătorul din "Crai-Nou"*: Un străin mîndru atunci trecu,/...// Blînzi erau ochii, blîndă- era fața,/ Blînd era glasul celui străin!" ( "Crai- Nou", p. 19).

-*Sburătorul, "acel duh", geniu nevăzut*: "Sburătorul se aruncă (...)/ Cu-a sa mîna nevăzută,/ Și pe frunte și pe gură/ El o mușcă și-o sărută" ("Sburătorul", p. 53)

-*Chipurile "ursișilor" ivite în fîntînă*: "Și pe-asa limpede față,/ Ca prin vis de dimineață,/ Au văzut ele, zîmbond,/ Două chipuri strălucind/ Cele umbre bălăioare,/ Cu guri zîmbitoare,/ Pluteau lin, se legănau...// Iată că pe apă-n față,/ Ca prin vis de dimineață,/ Alte două s-au ivit,...// Iar caeste umbre nouă/ Nu erau ca cele două,/ Albe ca floarea de crin/ Blînde ca cerul senin// Ci erau de vînt pișcate/ cu păr negru, sprinceni late/ Și cu ochii șoimuleți,/ La ochire mult semeți." ("Ursiții", p. 34).

- *Făt-Logofăt*: "Cu netede plete,/ Cu păr de aur!// ... tînar semețe/.../ cu ochi de foc!// ...// Cu arme – aurite/ Cu dulce cuvînt!//...// Cu netede plete/ Cu glasul ceresc!"

- *Pseudoîngerul*: "Avea cerești blîndețe,/ Pe frunte-i dulci albețe,/ În ochii-i dulce,/ Ș-o tainică zîmbire,/ Ș-un suflet cu iubire./ Ș-o soartă cu noroc." (Făt-Logofăt, p. 48-49).

- *"...viteaz oștean/ purtînd semne de roman"*: "Falnic, tare ca un leu/ Și cu chip frumos de zeu./ Brațu-i stîng era –ncordat/ Sub un scut de fer săpat/ Ce ca soarele soare,/ Și pe care se zărea/ O lupoaică argintie/ Ce părea a fi chiar vie,/ Și sub fiară doi copii/ Ce păreau a fi chiar vii./ mîna-i dreaptă ținea pală;/ Iar pe cap purta cu fală/ Coif de aur lucitor,/ ca un zmeu nemuritor. // Cel viteaz era călare/ Pe-un cal alb în nemișcare,/ Și, ca dînsul, neclintit/ Sta, privind spre răsărit./ Numai ochii săi mișca,/ Vulturește-i alergia/ Pe cea zare cenușie,/ Lungă tainică, pustie" ("Santinela romană", p. 182-183).

- *Duhul rău*: "Ochii săi șerpui și crunți,/ Cu ochirea-i să zărească/ Vre o pradă sufletească/.../ Satan urlă, Satan zbiară/... Și cum zice în turbare/ De pe munte falnic sare,/ Aripă negre întinzînd/ Și cu ele-ntunecînd/ Șapte codri mari, cărunți,/ Șapte sate, șapte munți!" ("Biserica risipită", p. 196-197).

#### b) Evenimente de tip fantastic:

- *Invocarea demonului și vînzarea către acesta a sufletului Babei – Cloanța* în poezia cu același nume.

- *Invocarea forței lunii de a împlini "Tainicul gînd" în "Crai –Nou"*.

- *Rostirea unui descîntec pentru aflarea ursitului în "Ursiții"*.

- *Descîntecul pentru asigurarea unui viitor strălucit*.

- *Încercarea Zînei Florilor de a renunța la starea primordială și pedeapsa primită de la Dumnezeu în "Mărioara –Florioara"*.

- *Luta dintre Duhul rău și Dumnezeu pentru sufletele oamenilor în "Biserica risipită"*.

- *Satan dărînă clopotnița și biserica se scufundă în apa Bistriței ținându-l captiv în "Biserica risipită"*.

- c) *Sentimente care induc fantasticul*: frica, teroarea, spaima, groaza: "Groaza-n lume s-u pornit,/ Vîntul suflă, văjiiește,/ Codrul urlă, clocotește,/ Tunetul în cer vuieste"( "Maghiara", p. 23); "Lumea se înfiora!/ Mărioara tremura/.../ Mărioara –ngălbinea/ De ursitu-i se lipea/ Brațele-și încolăcea// Și cu groază-ncet zicea" ("Mărioara Florioara", p. 81); "Căci prin lumea spăimîntată,/ În uimire cufundată,/ Treceau reci fiori de moarte,/" ("Santinela romană", p. 183).
- d) *Fenomene ale naturii cu potențial fantastic și cu inducții fantastice*: *ploaia care izoleaza, furtuna, norii grei*: "Un nor negru ca un zmeu/ Ce venea, venea mereu,/ Aripă negre întinzînd/ Și tot cerul cuprinzînd./ (...)/ Însă norul sus vuia/ Și pe cer se tot suia./ Tunetul grozav tuna,/ Munți și văi se răsuna./ Fulgerile s-aprindeau./ Ploile potop cădeau," ("Mărioara Florioara", p. 81); "În ceasul trist de noapte, cînd apriga furtună/ Pe marea tulburată, săltînd din val în val,/ Se nălță, se lățește și vîjiie și tună,/ Zdrobindu-se de mal// ...Cînd tunetul se poartă vuind din loc în loc,/ Cînd marea frămîntată s-acopere de spume/ Și norii ca talazuri arunc spume de foc,/ Îmi place a sta singur pe-o stîncă dărîmată,/ S-aud pe maluri vîntul cu groază șuierînd,/ să văd pe-ntinsul negru furtuna întăritată/ Și cerul fumegînd." ("Pe malul mării", p. 140.)
- e) *Momente ale zilei*: *Noaptea* are încărcătură fantastică: "Căci aude noapte/ Freamăte de zbor" ("Crai-nou", p. 18); "Cînd e noapte fără stele (...)/ Într-o noapte întunecată" ("Strigoii", p. 36-37); "Cade-o noapte-ntunecoasă,/ noapte oarbă, fioroasă/ Ca fundul pămîntului,/ În taina mormîntului!/ Și sub neagra sa aripă/ se șterg toate într-o clipă" ("Santinela Romană", în op. cit. p. 190).
- f) *Mormîntul, cimitirul* sunt locuri cu potențial fantastic.
- g) *Ezitatea, apariția îndoielii*: "Că-i părea că auzea/ O șoptă care-i zicea"; "Eram...parcă sînt încă!... la orele acele/ Cînd ochiul rătăcește plimbîndu-se prin stele,.../ Atunci cînd visul zboară pe țarm nemărginit,/ Cînd dorul trist unește a lui duioase plîngeri/ Cu sfînta armonie a cetelor de îngeri" ("O noapte la țară", p. 96).
- h) *Relație de tip fantastic creată în altă situație de tip fantastic (visul)*: Întîlnirea, în vis, cu cele "trei fecioare albe, nalte și frumoase,/ Decît steaua lunii stele mai voioase/ În veselă horă ușoare sălta/ și glasul lor vesel pe rînd îmi cînta": "Vin' să afli mîngîiere,/ Vin' la curtea mea bogată/ În palturi aurite și-n comori nemistuite/ Ți-oi da zile fericite și-oi fi roaba ta plecată"(...) Vin' s-ating a ta ființă/ Cu-a mea rază strălucită./ A ta mîndră pomenire/ Va zbura la nemurire/ Și de-o falnică mărire/ Va fi-n veci însuflețită"; "Vin' s-aprinzi a ta simțire/ La a dragostei făclie./ Al tău suflet, a ta minte/ Vor gusta veselii sfînte/ Lîngă-o inimă fierbinte/ Ce te-așteaptă ca să-n vie!" (...)/ Mă trezii din visul ce mă îngîna" (Visul, p. 188).
- i) *Situații de tip fantastic*:
- *Înconjurul bălții de trei ori de către babă și Satan*: "Baba Cloanța de pornește../ Cu Satan încălecat/ Ce din dinți grozav scrișnește/ Și tot blastămă turbat./ Saltă baba, fuge, zboară/ Cu sufletul după dor, Ca o buhnă la izvor../ Fuge baba despletită, ca vîrtejul fioros,/ Sus, pe malul lunecos,/ Și-n tăcerea adîncită/ Satan urlă furios/ Mii de dughuri ies la lună,/ Printre papură zburînd,/ și urmează șuierînd,/ Baba Cloanța cea nebună/ Care-aleargă descîntînd/ Codrul sună, clocotește/ de-un lung hohot pîn'în fund./ Valea, dealul îi răspund/ Prin alt hohot cengrozește,/ dar pe dînsa n-o pătrund!/ Ea n-aude, nici nu vede,/ Ci tot fuge nencetat,/ Ca un duh înspăimîntat,/ Căci Satana o răpede..." ("Baba Cloanța", pp. 10-11).
  - *Raza de lumină care alungă întunericul*: "...a umbrelor făclie,/ Vărsînd văpaie lină, ce lumea coperea./ Lumină mîngîioasă! În ceruri ea părea/ Menită ca să ducă e căi necunoscute/ Dorințele-omenirei în lung deșert pierdute!" ("O noapte la țară", p. 96).
  - *Apariția umbrelor mute, în urma descîntecului de a-și vedea urșiții, care le "...le-au furat/ cîte-un dulce sărutat"*: "Vezi tu cele umbre mute?/ Parcă vrea să ne sărute/ Vezi cum brațele-și întind?/ Parcă vreu să ne cuprind!" ("Urșiții", p. 35).

- *Norul care „întunecă” lumina și favorizează răpirea zînei:* ”un nor.../ aripi negre întinzînd/ Și tot cerul cuprinzînd/.../ Căci deodată negrul zmeu/ O cuprinse-n brațul său/.../ Și curînd în urma lor/ Se topea grozavul nor,/ Aerul sensenina/ Și cerul se lumina” (”Mărioară, Florioară”, p. 81).
- *Călătoria Maghiarei în căutarea iubitului luat în robie:* ”De-ai fi pasere sau vînt? N-ai ajunge-o pe pămînt,/ Căci ca vîntul ea nu zboară,/ Nici ca paserea ușoară,/ Dar ca dorul ce omoară!// Șesuri, văi, norii din cer/ în urmă-i departe per./ Cine-o vede, o zărește/ Ca o stea cre lucește/ Și-n văzduh se mistuiește.” (”Magiara”, p. 22).
- *Invocarea forțelor oculte:* ”Fugi, Urîte”! baba zice,/ Peste codrul cel umbros/ În pustiu întunecos!/ Fugi, s-alerge-acum aice/ Dragul mîndrei Făt-Frumos”; ”Sai din hău făr’de lumină/ Tu al cerului dușman! Tu ce-n veacuri schimbi un an/ Pentru-un suflet ce suspină,/ Duhul răului, Satan!/ Tu, ce stingi cu – a ta aripă/ Candela de pe mormînt,/ unde zac moaște de sfînt/ Cînd încongiuri într-o clipă/ De trei ori acest pămînt!/ Vin’ ca-n ceasul de urgie/ Cînd zbori noaptea blestemînd, Ca să-mi faci tu pe-al meu gînd,/ Ca de-acum pe vecinicie/ Ție sufletul îmi vînd.” (Baba – Cloanța, pp. 9-10).
- *Ivirea fantasmei-înfricoșate:* ”Cînd e noapte fără stele/ mii de flăcări albastre/ Se văd tainic fluturînd,/ și prin ele crunt deodată/ O fantasmă se arată/ Se arată blestemînd”. (”Strigoii”, p. 36).
- *Himera calului alb:* ”Iar pe-o culme depărtată/ Se videa mișcînd la zare/ Un cal alb, copil de vînt;/ Coamele-i erau zburlite,/ Ș-a lui sprintene copite/ Săpau urme pe pămînt.” (”Strigoii”, p. 37).
- *Lumina amăgitoare ivită din neguri:* ”Dar prin neguri iată, iată/ Că lucesc pe cîmp deodată/ Mii de focurile mici./ Ele zbor, se depărtează./ Zboară calul le urmează,/ Pășind iute către mal./.../ În prăpastia adîncă” (”Strigoii”, p. 38).
- *Transformarea naturii :*
  - *la ivirea feciorelnică a Zînei Florilor:* ”Iar la munți cînd răsărea/ Munții vechi întinerea/ Și cu muschi s-acoperea/ Și copaci-și înverzea,/ și apeleși limpezea,/ Și păsările-și trezea” (”Mărioară, Florioară”, p. 69).
  - *la pierderea stării primordiale:* ”Iar cînt munții o zărea/ cu străinu-alătura,/ De verziș se despoiau,/ cu nor negri se-nveleau,/ frunzele-și îngălbineau,/și apele-și tulburau,/ Și de frunzi se scuturau! Florile încă-o videa/ Cu străinu-alătura,/ Și capetele-și plecau/ Și de jale se uscau!” (”Mărioară, Florioară”, p. 78)
  - *Fuga murgului năzdrăvan:* ”Murgușorul nechezea,/ La fugă se răpezea/ Și fugea, mări fugea.../Nici umbra nu-l ajungea!/ Și trecea, mări , trecea/ De-a lungul munților,/ Curmezișul cîmpilor,/ Prin mijlocul florilor./...// Fugea murgu sprintior,/ cu aripi de dulce dor,/ Și-i ducea numa-ntr-un zbor/ Pe malul unui izvor.” (”Mărioară, Florioară”, p. 77-78)
  - *Călătoria sufletelor celor doi călăreți:* ”Și-n tăcerea nopții ce ne-ncongiura/ Sufletele noastre ca și noi zbură,/ Zbură ca doi îngeri din stele în stele,/ Dîndu-și sărutare tainic între ele...” (”8 Mart”, p. 92).
  - *Înălțarea ielelor –fecioare în visul poetului, în poezia ”Visul”:* ”...ele-n aer rapide-au sărit,/ Și-nvîrtindu-și hora pe-o rază de lună,/ S-au nălțat în ceruri, cîntînd împreună./ Le-auzii deasupra-mi glasul dulce, lin/ Ca o șoaptă blîndă, ca un blînd suspin/ Le văzui ca vulturi, ca trei rîndunele,/ Și ca trei stelute se perdură-n stele!...” (Visul”, p. 189).
  - *Lupta dintre santinela romană, ”romîn cu șapte vieți”, și oștile dușmane: imagine ecphrasis a unui ”crunt război”,* de o frumusețe aparte prin care moartea răsuflă prin toți porii: ”El îi sparge, și-i răzbește,/ Snopuri, snopuri îi cosește,/ .../ Calui-i turbă, mușcă, sare,/ Nechezînd cu înfocare,/ Calcă trupuri sub picioare,/ Sfarmă arme sunătoare/ Și cu greu în sînge –noată,/ Și mereu se-ndeasă-n gloată./ Fulgeri ies din ochii săi!/ Fulgeră mii de scînteii/ Dintr-a armelor ciocniri/ Și lucioase zingheniri./ Zbor topoarele-aruncate,/ Zbîrnîie-arcele-ncordate/ și săgețile ușoare/ Nourează mîndrul soare./Caii saltă și nechează,/ lupta urlă, se-nceștează/ Și barbarii toți grămadă/ morței crude se dau pradă/ Zece cad, o sută mor,/ Sute vin în locul lor!/ Mii

întregi se risipesc/ Alte mii în loc sosesc!/ Dar viteazul cu-a sa pală/ Face drum printre năvală,  
 Și pătrunde prin săgeți,/ Că-i român cu șapte vieți!/ În zadar hidra turbează,/ Trupu-i groaznic  
 încordează,/ Geme urlă și crîșnește/ Și-mprejur se-ncolăcește./ Fiul Romei se aprinde,/ Hdra-  
 n mîne-i o cuprinde/ Ș-o sugrumă, și o sfărîmă/ Ș-o învinge și o darmă!....Fug și hunii, fug și  
 goții/ Fug potop, potop cu toții (...) Lat e cîmpul celei lupte, lat și plin de arme rupte,/ Plin de  
 trupuri fărâmate/ Care zac grămeși culcate, Plin de sînge ce-l pătează/ Și văzduhul aburează!  
 (...) S-a lăsat acum deodată/ O tăcere-nfricoșată!/ Numai cînd din vreme –nvreme,/ Se aude –  
 un glas ce geme,/ O jălire-ntristătoare,/ Un suspin de om ce moare,/ sau nechezul dureros/  
 Unui cal răsturnat jos,/ Care cheamă ne-ncetat/ pe stăpînu-i jos culcat./ soarele își schimbă  
 locul/ și apune roș ca focul,/ Intinzînd pe cea cîmpie/ O văpseală purpurie/ Ca un sîngeros  
 veșmînt/ Peste-un lung și trist mormînt!” (“Santinela Romană”, p. 186-188).

-*Disturugerea clopotului care chiamă la rugăciune*: ”El se-alță și se lasă/ Pe clopotnița  
 frumoasă,/ Ca un vultur răpitor/Pe o lebadă în zbor./ Turnul geme-n temelie/ Ca de aspră  
 vijelie./ Clopotul dogit răsună,/ Clătinat ca de furtună,/ Și pe iarba vestejită/ Cade crucea  
 aurită./ Iar Satan grozav scrășnește,/ Clopotul din turn smucește/ Și-l aruncă-n depărtare/ Peste  
 bistrîța cea mare.” (“Biserica risipită”, p. 197).

- *Originea Muntelui de foc*: ”Abia zice, și de-odată/ Cade hoțul de pe munte,/ Fulgerat, lovit  
 în frunte/ De a cerului săgeată!...// De-atunci mii de focurele, / limbi de pară albăstrele,/ Ard  
 pe locurile-acele!” (“Muntele de foc”, p. 207).

j) *Relația cu un îndrumător de tip superior*:

- ”O Babă - Cloanță din bobi trăgînd”: ”I-au zis cu spaimă: Să fugi copii,/ De străin mîndru cu  
 glasul blînd!” (Crai nou”, în op. cit., p. 17).

k) *Declanșatori sau sâmburi ai fantasticului*:

• *Mirosul*: ”Vrei tu miros de sulcină?/ Care patimele-alină?/ Vrei miros de busuioc?/ Ce oprește  
 mîndru-nloc?/ Vrei miros de lăcrimioare/ Ce dă visuri iubitoare?” (“Mărioara, Florioara”, p.  
 68-69).

• *Florile care apără de deochi*: ”Să ne-adun de pe cîmpie/ Și ne-ascunde –n sînul tău,/ Să-l  
 ferim de diochi rău” (“Mărioara, Florioara”, p. 69).

• *Cîntatul cocoșilor*: ”....Vai! în luncă/ Țîpă cucușul trezit;/ Iar Satan afurisit/ cu-a sa jertfă se  
 aruncă/ În băltoiu mucezit!” (“Baba Cloanța”, p. 12.)

• *Apa*:

- *elementul vital*: ”Vrei tu apă nencepută/ Pentru fața ta plăcută?” (“Mărioara, Florioara”, p.  
 69).

- *element curățitor*: ”Și-n izvor se cufunda/ Și voios mi se scâldea./ Apa lin o desmierda, Ca pe-  
 o floare-o legăna, Și pe plete-i se juca,/ Și cu drag îi anina/ De tot firul cîte-o rouă,/ Și pe sînu-  
 i cîte două”. (“Mărioara, Florioara”, p. 78).

- *roua transformată de soare în nor*: ”Și la soare s-arăta...Și cea rouă de pe ea/ Cu-a lui raze o  
 sorbea,/ Nourăș o prefăcea/ Și la ceruri o trăgea” (“Mărioara, Florioara”, pp. 78-79)

- *bălțită, lăcaș al duhurilor necurate*: ”Satan.....se aruncă/ În băltoiu mucezit”// Zbucnind  
 apa-n ulte valuri,/ Mult în urmă clocoti,/ În mari cercuri se-nvîtri,/ Ți de trestii, și de maluri/  
 mult cu vuiet se izbi.” (“Baba Cloanța”, p. 12)

- *Care înghite, pedepsește*: ”Iară bistrîța vitează/ Apele-și înfuriază,/ Vrînd cu zgomot să înece/  
 Pe Satan în sînu-i rece./ Ea adună mări de apă/ Și-ntr-o clipă malul sapă,/ Încă turnul de pe  
 mal/ Cade-n aprigul ei val,/ Cu Satan ce se afundă/ Ca un fulger într-o undă!/ Apa saltă,  
 clocotește,/ Nici că se mai limpezește/ Și-deatunci în acel loc/ Ea tot ferbe ca de foc,/ Și  
 adeseori s-aude/ Răsuflînd gemete crude.” (Biserica risipită”, p. 198)

• *Cuvîntul rostit*:

- *descîntec de apărare și descîntec de manipulare*: ”De-a veni el după mine/ Să-l iubesc eu,  
 numai eu,/ Dare-ar Domnul-Dumnezeu/ Să-i se-ntoarcă tot în bine,/ Cum se-ntoarce fusul  
 meu!”; Iar de n-a vrea ca să vie./ Dare-ar Duhul necurat/ Să fie –n veci fărîmăcat/ Și de-a  
 Iadului urgie/ Vecinic să fie-alungat./ În cap ochii să-i se-ntoarcă/ Și să-i fie graiul prins,/



- Iar Satan, cun fer aprins,/ Din pept inima să-i stoarcă/ Și s-o ardă-n foc nestins!/ Fiară-Verde să-l gonească/ Cît va fi cîmp de gonit/ Și lumină de zărit./ noaptea încă să-l muncească/ Sînge-Roș și Hraconit!” ( Baba Cloanța, pp.7-9).
- *Vraja de dragoste*: ”Dragă puiule băiete,/ Trage-ți mîna din cel joc/ Ce se-ntoarce lîngă foc,/ Ș-ochii de la cele fete,/ Cu ochi mari , făr’ de noroc.// Vin’ la mine, voinicele,/ Că eu noaptea ți-oi cînta,/ Ca pe-o floare te-oi căta,/ De diochi de soarte rele,/ Și de șerpi te-oi descînta//...// Adă-mi fața ta voioasă/ Ș-ai tăi ochi de desmierdat,/ Că mă jur în ceas curat/ Să-ți torc haine de matasă/ Haine mîndre de-mpărat” ( Baba Cloanța, p. 9).
  - *Soapta*: ”Ș-apoi blînde șoapte/ Ce-i șoptesc din nor” (”Crai nou”, p. 18).
  - *Învocarea lunii și împlinirea ”tainicului gînd”*: ”Crai-nou! vin’ cu bine./ Cu bine te du,/ Dar jalea din mine/ Să nu mi-o lași, nu!/ Să mă lași cu salbă/ De galbeni frumoși,/ Cu năframă albă/ Și inimii roși./ să mă lași ferice, / Cu doru-mplinit,/ Zburînd tu de-aice,/ Crai nou mult iubit!// ...// Trei zile-n urmă ea avea salbă,/ Salbă de galbeni pe-al său grumaz,/ Avea pe frunte năframă albă,/ Iar flori niciuna pe-al său obraz!” ( Crai nou”, p. 18-19).
  - *Descântec care – l arată pe viitorul soț*: ...”De trei ori să descîntăm / Și-n fîntînă să cătăm.// ...Om vedea ca-ntr-o oglindă/ De-o avea sorți cu noroc/ Și ursiți cu ochi de foc” ( ”Ursiții”, p. 33).
  - *Descântec de mărire*: ”Și i-aș face o descîntare/ Să ajungă –un viteaz mare,/Un viteaz ce-ar străluci,/ Cum n-au fost nici n-ar mai fi!” (”Cîntec Ostășesc”, p. 61).
  - *Porunca Zânei*:”Murguleț cu părul creț,/ De-a Mărioarei drăguleț!/ Lasă-ți coama vîntului/ Și umbra pămîntului,/ Și pe fața cîmpului/ Să zbori zborul gîndului!” (Mărioara Florioara”, p. 77).
  - *Glasul tainic, revelator*: ”Cerurile s-au deschis/ Ș-un glas tainic sr fizis:/<<Tu ce-ai fost de iad călcată,/ Monăstire blăstămată,/ Tu să aibi atunci iertare,/ Dă blăstăm să aibi scăpare/ Cînd doi îngeri iubitori/ Într-o napte fără nori/ S-or opri din a lor cale/ Pe nisipurile tale/ Și prin dulcea lor iubire/ Ți-or aduce a mea sfințire!....>>” (”Biserica risipită”, p. 198-199).
  - *Crucea*:
    - *Semn de apărare împotriva răului*:”Fă trei cruci la Dumnezeu.” (”Andrii-Popa, p. 28).
    - *Talisman protector în ”Sora și hoțul”*: ”Am la pept o cruciliță/ Cu lemn sfînt, cu moaște sfînte,” (Sora și hoțul, p. 15).
    - *Marcatoare a unui loc rău*: ”Vezi o cruce dărimată/ Ce de vînt e clătinată...// Împrejur iarba nu crește/ Și pe dînsa nu-și oprește/ Nici o pasăre-al ei zbor” (”Strigoitul”, p. 36).
    - *Semn ce indică prezența unui mormînt*:”Sub o cruce tristă, Vesela artistă/ Odihnește-acuma singură-n mormînt”. (”Dridri”, în op. cit., p. 163.).
  - *Semnul*
    - în văzduh, în tăcere care favorizează apariția mesei*: ”Mărioara-apoi tăcea,/ În văzduh un semn făcea./ Și le arăta deodată/ O măsuță mult bogată, Tot cu poame-mpodobită,/ Cu năframă-acoperită”. ( Mărioara- Florioara”, p. 76).
    - spre răsărit, care favorizează apariția ”teleagăi”*: ”Spre răsărit se-ntoarcea,/ Un sămn tainic de făcea,/ Și de-ndată s-arăta/ Și spre ei înainta/ O teleagă sprintioară,/ Aurită, dălbioară,/ Ca un cuib de zînișoară.” (Mărioara- Florioara”, p. 77).
  - *Glasul de înger*: ”Deodat-un glas de înger, o sfîntă armonie,/ Plutind ușor în aer, ca vîntul ce adie,/ Se coborî prin stele din leagănul ceresc./ Duios era și gingaș acordul îngeresc,/ Căci inimile noastre săltară mai fierbinte/ La dulcele său cîntec.....” (”O noapte la țară”, p. 96).
  - *Norul negru, sunător*: ”Se ivește-un negru nor/ Plin de zgomot sunător/ Ce tot vine ce tot crește/ Și pe cîmpuri se lățește/ Cît e zare de zărit/ Între nord și răsărit! .../ Norul crunt înaintează/ .../ Norul crunt se sparge!.... iată” (”Santinela romană”, p. 185).

Din folclorul românesc Vasile Alecsandri valorifică în opera sa următoarele credințe populare:

- *Călătoriile* sunt văzute ca drumuri pentru împlinirea unor idealuri



- *Strigoiul sau mortul-viu* care nu-și găsește odihna în mormânt în poezia "Strigoiul": "Cu durere jalnic geme/ Geme-un gles îngrozitor" ("Strigoiul", p. 36).
- *Vârcolacul*: În credința strămoșească se credea că el mănâncă soarele și luna, iar această superstiție este preluată de la strămoșii daci (după cum precizează autorul).
- *Căderea unei stele și petele din lună* simbolizează, în credința populară, moartea unui om: "Că-ci o stea lungă-au căzut,/ Pe lună s-au pus o pată" ("Sora și hoțul", p. 8).
- *Cîntatul cocoșilor și ivirea zorilor alungă duhurile rele*.
- *Noaptea, în ajunul Bobotezei, fetele descîntă apa unei fîntîni pentru a vedea pe luciul apei pe cei ursiți să le fie soți* ("Ursiții", pp. 33-35).
- *Credința în sburător, geniul nevăzut care pîndește fetele în lunci și le sărută pe furiș*.
- *Credința că destinul omului este scris în stele*: "Și tu ești ursita mea,/ Care spusu-mi-au o stea,/ C-am să mă iubesc cu ea!" ("Mărioara, Florioara", p. 72).
- *Credința că sufletul mortului strălucește pe cer ca o stea în "Steluța"*: "Și care se unește cu harpele din stele/ Cînd mă închin la tine, o! Dragă, lină stea!" ("Steluța", p. 88).

Concluzie: Referitor la originalitatea lui Vasile Alecsandri, criticul Mircea Anghelescu, îl consideră a fi "primul poet al contemplației, care nu e un simplu «otium», ci o pătrundere imaginativă a realității, o identificare aproape minerală cu peisajul pe care nu îl absoarbe într-o cunoaștere simpatetică" (M. Anghelescu, 1966, 148). În ceea ce privește literatura română, în folclorul autohton, poetul găsește resorturile care-i favorizează visarea creînd o lume pe care o organizează conform propriilor resorturi interioare, fiind un "rapsod" al fantasmelor.

## BIBLIOGRAPHY

Alecsandri, V. 1966. *Opere, Poezii*, vol. I, Text ales și stabilit de G. C. Nicolescu și G. Rădulescu-Dulgheru. Studiu introductiv, note și comentarii de G. C. Nicolescu, București, Editura pentru Literatură.

Anghelescu, M. 1975. *Literatura română și orientului (sec. XVII-XIX)*, Editura Minerva, București.

Boldea, I. 2010. "Retorica peisajului și fascinația vizualității în pastelurile lui Vasile Alecsandri" în *Limba română*, nr. 5-6, Chișinău, pp. 140-145.

Bolintineanu, D. 1961. *Opere alese. Poezii*, vol. I. Studiu introductiv de D. Păcurariu. Text stabilit de Rodica Ocheșeanu și Gh. Poalelungi, București, Editura pentru Literatură.

Iorga, N. 1909. *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea*, vol. III, Vălenii de Munte.

Popovici, D. 1974. "Orientalele lui Alecsandri" în *Studii literare*, vol. II, ediție îngrijită și note de Ioana Petrescu, Cluj.

Scarlat, M. 1982. *Istoria poeziei românești*, vol. I, București, Editura Minerva.

Simion, E. 2008. *Dimineața poezilor*, Ediția a IV-a revăzută și adăugită, Iași, Editura Polirom.

## AN IDENTITARY DISCOURSE OF PERIPHERY: "ISTANBUL. MEMORIES AND THE CITY" BY ORHAN PAMUK

Cristina Stan

PhD. Student, „Dunărea de Jos” University of Galați

*Abstract: Reconfiguration of the self through memory, an autobiographical narrative brings forth the numerous windings of a life, as the author, who is in this particular case the same instance as the narrator and the main character of the narrative, chooses to recount. The autobiography and the memoir, literary genres that depict personal, subjective life stories, have similar characteristics and cannot always be distinguished using a strict delimitation. The aim of this paper is to take a close look at the configuration of a picturesque autobiographical discourse oscillating between the two genres and belonging to a minor literature, the Turkish one. "Istanbul. Memories and the city" by Orhan Pamuk not only evokes a certain period in the writer's life, but looks upon the history of a strange city, managing to recollect its "memories" as well. The singularity of this discourse is that the history of the city cannot possibly be separated from the author's self-perception and life experiences: the destinies of the two coincide.*

*Keywords: autobiography, memoirs, Periphery, Turkish literature*

### O voce din „periferia Periferiei”

Situată la Periferia culturii europene, literatura turcă a devenit mai vizibilă în spațiul european cultural, și nu numai, odată cu decernarea premiului Nobel pentru Literatură în 2006 lui Orhan Pamuk și cu traducerea în peste 40 de țări a romanelor lui Elif Shafak. Lucrul pe care îl au cei doi scriitori în comun este că au fost acuzați de către oficialitățile turce, pe baza articolului 301 din Codul Penal Turc, de a fi insultat „identitatea turcă”. Cei doi romancieri au readus în conștiința publică a societății turce problema sensibilă a genocidului armean neasumat oficial de către turci: Pamuk, printr-o declarație într-un interviu acordat unui ziar elvețian, iar Shafak, prin vocea unui personaj dintr-un roman de-al său, „Bastarda Istanbulului”. Din acel moment, Periferia Europei a atras atenția asupra problemelor sale ideologice latente, asupra conflictelor ei de natură identitară și a rolului esențial pe care îl dețin memoria culturală și creația literară.

Marginalitatea literaturii turce capătă un statut și mai aparte printr-o încadrare a operelor literare turcești în trei canoane. Analizând relația strânsă dintre literatură și memorie culturală în Turcia, Borte Sagaster distinge între canon, extra-canon și anti-canon. Primul, cel oficial, a fost impus de o circulară dată de Ministerul Educației în 2004 și cuprinde opere literare care sunt în acord cu ideologia națională, susțin discursul kemalist monocultural și monolingvistic orientat spre Vest și realismul cu tentă socială [Sagaster, 2009: 64]. Criteriul de la baza selecției celor 100 de opere literare (73 de autori turci și 27 de autori străini) este strict al ideologiei politice, nu cel estetic: rolul literaturii este considerat de către putere a fi cel de educare civică a populației. Întrebați într-un chestionar în legătură cu lista acestui canon, treisprezece specialiști turci din domeniu (scriitori, critici literari, persoane din instituții educaționale și de la Ministerul Educației) împărtășesc aceeași părere: că a fost compus la repezeală și că persoanele de la Minister responsabile de alcătuirea listei nu sunt cu adevărat experte în domeniul filologiei. În plus, s-au comis și erori grave precum atribuirea greșită de titluri (de pildă, Socrate e considerat autorul *Apologiei* de Platon sau ortografierea greșită a unor nume). Un alt aspect foarte criticat este acela că acest canon nu include absolut nicio operă a unui autor contemporan turc [Sagaster, 2009: 65].

Faptul că Turcia a părut să treacă ușor cu vederea (cu excepția unor publicații de dreapta) premiul Nobel acordat lui Pamuk în 2006 explică parțial plasarea autorului în afara canonului literar oficial, așadar la „periferia unei Periferii”. Fidel unei modalități experimentale de a scrie, de factură postmodernistă, Pamuk nu urmează realismul tributar ideologiei naționaliste, ci descrie amestecul cultural de vechi și de nou, interferența culturii occidentale cu cea orientală. În viziunea sa, semnificativă este nu atât turnura pe care a luat-o istoria într-un anumit punct (1923, constituirea Republicii Turcia), ci mai ales permanența tradiției în contextul contemporan și memoria vie a trecutului otoman [Sagaster, 2009: 67]. Literatura extra-canonice din Turcia, care cultivă forme textuale postmoderniste, a reușit să popularizeze genuri literare precum „noul roman istoric”, realismul magic, romanele polițiste și SF-ul, neagreate înainte de 1980. Specificitatea acestei literaturi constă în faptul că formele de expresie sunt hibridizate: de pildă, noul roman istoric poate să abunde în elemente fantastice [Sagaster, 2009: 69]. Literatura anti-canonice se caracterizează printr-o combatere evidentă a discursului kemalist: aceasta pune în lumină principalele valori ale societății islamice, într-o atitudine de protejare față de stilul de viață intruziv de tip occidental. Tot aici intră și unele tendințe ultranaționaliste (în romane thriller), în care ideologia ajunge la extreme în genul unui imperialism fascist (de exemplu, un război utopic câștigat de Turcia în fața Statelor Unite...) [Sagaster, 2009: 70]. Toate cele trei tipuri de canon întruchipează memoria conflictuală și controversată a Turciei. Dintre acestea, doar versiunea extra-canonice redă însă o viziune multiculturală asupra istoriei și culturii turce, lipsită de capcanele ideologice naționaliste și religioase [Sagaster, 2009: 71]. Pamuk și Shafak pot fi considerați figurile cele mai importante ale acestui canon, datorită cosmopolitismului indirect [Millas, 2009: 93] din operele lor, evident prin „vocea” dată Celuilalt și identităților diferite și prin evocarea multiculturalismului.

Discursul autobiografic al lui Pamuk, remarcabil prin constituirea progresivă din amintiri a identității unui oraș, la care se raportează percepția de sine a autorului, arată că extra-canonul unei literaturi de la Periferie poate cuprinde forme de expresie și genuri inovatoare, precum cele reperabile în volumul ales pentru analiză, construit prin îmbinarea a două genuri biografice, autobiografie și memorii.

## 2. „Materialul intim” versus „materialul istoric”

După cincizeci de ani petrecuți în orașul unde s-a născut, Orhan Pamuk mărturisește în deschiderea volumului „Istanbul” că destinul acestuia se confundă cu propriul său destin. Ambiția de a afla sensurile definitorii pentru traseul său existențial se împlinește la autorul turc prin descoperirea semnificațiilor locului și ale timpului în care s-a născut: „Când m-am născut eu, Istanbulul cunoștea, în raporturile cu lumea, cele mai firave, mai mizere, mai mărginașe și mai stinghere zile ale istoriei sale bimilenare.”<sup>1</sup> Atunci când aducea în discuție accentul pus pe semnificația spațiului în discursurile intelectuale din a doua jumătate a secolului XX, Monica Spiridon remarcă faptul că „l'espace et son système de repères seraient érigés en dimensions essentielles de l'existence moderne.”<sup>2</sup> În cazul lui Pamuk, demersul de autodescoperire își ia ca reper principal spațiul de proveniență și reprezentările sale și se concretizează într-un discurs autobiografic inedit: „atunci când vorbesc despre mine vorbesc despre Istanbul, iar atunci când vorbesc despre Istanbul încerc să vorbesc despre mine.”<sup>3</sup>

Cercetători ai operei lui Pamuk folosesc denumiri diferite atunci când se referă la volumul său autobiografic: Catharina Dufft vorbește despre „memorii” [Dufft, 2009: 194], Dilek Altinkaya Nergis îl comentează ca autobiografie (depistând „o biografie” și „un portret” al Istanbulului realizate prin amintirile autorului) [Nergis, 2009: 245], iar Hande Gurses preferă formularea „narațiune autobiografică” [Gurses: 41]. Scopul pe care îl avem în vedere nu este simpla clarificare a tipului de

<sup>1</sup> Orhan Pamuk, *Istanbul*, Iași, Polirom, 2011, p.11

<sup>2</sup> Monica Spiridon, «Topographies imaginaires et identités culturelles: “La Ville-Texte”» în *Caietele Echinoc*, vol. 3, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

<sup>3</sup> Orhan Pamuk, *op.cit.*, p.364

discurs autobiografic, ci sondarea posibilităților de expresie și reprezentare a sinelui pe care le oferă alegerea respectivului gen.

Făcând o analiză amănunțită a genurilor biografice, Eugen Simion observa că, în ciuda anumitor diferențe sesizabile, delimitarea autobiografiei de memorii nu poate fi una strictă. „Istanbul” de Orhan Pamuk profită de funcțiile ambelor genuri: cea de reprezentare a sinelui în autobiografie și cea de acțiune din memorii, unde invidul oferă mai degrabă o imagine a epocii în care a trăit [Simion, 2008: 18]. Trebuie să avem în vedere atât pactul cu sine dominant în autobiografie, cât și pactul cu istoria prevalent în memorii pentru a analiza ulterior reprezentarea de sine pe care o regăsim în literatura subiectivă a lui Orhan Pamuk.

Autorul turc povestește primii 20 de ani petrecuți în Istanbul, dar construiește totodată o imagine a orașului din secolul al XIX-lea reamintind relatările unor intelectuali occidentali ca Nerval, Flaubert și Gautier. Așadar, dincolo de istoria traversată de individ pe care o înfățișează de regulă un autor de memorii, Pamuk realizează o reprezentare complexă a orașului de pe două continente, sporită de perspectiva Celuilalt, a călătorului străin, care o completează pe cea proprie și pe cea dată de hoinărelile unor scriitori („foiletoniști”) turci prin oraș. Timpul netrăit de individul care narează devine la fel de important ca timpul căruia îi aparține efectiv, în sensul explorării istoriei spațiului și a înrâuririi pe care o are acesta asupra individului. Importanța acordată istoriei este destul de mare (procesul de occidentalizare, urgiile abătute asupra orașului și degradarea sa), însă aceasta este mereu pusă în relație cu istoria personală; mai exact, în ce fel s-a instalat în acest oraș cândva efervescent melancolia care i-a marcat anii copilăriei (descriși de altfel pe larg). Pamuk privește astfel „consecințele prăbușirii statului otoman, (...) modul în care se reflectă această istorie în „frumoasele” peisaje ale orașului și în psihologia locuitorilor săi”<sup>4</sup> și descifrează sentimentul de *hüzün*, specific Istanbulului. Evenimentele care au marcat soarta orașului vor avea mai târziu ecou într-un plan al interiorității, cel al autorului.

„Citim, în fond, o carte de memorii ca să descoperim o istorie văzută de un individ și o viață reprezentată (închipuită) de cel care o trăiește și o scrie. (...) O carte de memorii cuprinde, în fond, povestea unei vieți și, direct sau indirect, povestea unei istorii. Ele tind să se suprapună și să se condiționeze în așa măsură, încât individul (narratorul, personajul acțiunii) pare centrul istoriei.”<sup>5</sup> În volumul lui Pamuk, istoria relatată din perspectiva unui individ e înlocuită însă de descrierea unui spațiu asupra căruia au reflectat înaintea autorului mai mulți indivizi (de exemplu, Reșat Ekrem Koçu, unul din cei patru autori turci admirați de Pamuk, prin a sa *Enciclopedie a Istanbulului*, Gérard de Nerval în fragmentele dedicate Istanbulului în *Călătorie în Orient*), reprezentări care influențează atât modul de percepție al orașului, cât și a propriului sine. Istoria mare care se povestește este cea a decăderii Imperiului Otoman, responsabilă de sărăcia și ruinele ce împânzesc Istanbulul, iar suprapunerea dintre istoria personală și cea mare, pomenită de criticul român, reușește la Pamuk să așeze în centrul narațiunii nu doar individul, ci și spațiul de la confluența a două culturi, transformat de asemenea într-un personaj.

Concluzionând asupra particularităților memoriilor, Simion le descrie drept un gen în care o viață devine destin și în care personajele reale ale unei epoci devin, prin expresivitatea discursului, personaje memorabile, specifice literaturii. „Istanbul” surprinde drumul artistic al unui tânăr dintr-o familie înstărită, de la pasiunea pentru pictură la literatură, dar și portretele a „patru autori turci melancolici și singuratici”, spirite înrudite cu cel al orașului. Pariul cu literatura pe care îl presupune narațiunea memorialistică, în viziunea criticului român [Simion, 2008: 20], este câștigat de Pamuk tocmai prin ilustrarea unor personaje capabile de a judeca pertinent în operele lor istoria orașului. Totodată, „memoriile nu sunt niciodată modeste. Ele propun implicit sau explicit o morală de viață și un model de viață.”<sup>6</sup> Din acest punct de vedere, „Istanbul” înfățișează felul în care își asumă un scriitor al Periferiei, prin raportarea la orașul în care s-a născut, destinul artistic și sentimentul pregnant de melancolie.

<sup>4</sup> Orhan Pamuk, *op.cit.*, p. 115

<sup>5</sup> Eugen Simion, *Genurile biograficului vol. I*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008, p.20

<sup>6</sup> E.Simion, *op.cit.*, p.22

Raportul dintre individ și istorie este relativ în cazul autobiografiei și al memoriilor [Simion, 2008: 23]: amintind remarca lui George Gusdorf că istoria generală cuprinde de regulă istoria personală, Simion subliniază faptul că delimitarea istoriei epocii individului de istoria sa personală în memorii este foarte „flexibilă”, situație pe care o regăsim și în opera de față. Istoria mare este povestită până la urmă dintr-un punct de vedere personal; în acest sens, Elif Shafak a făcut o comparație între viziunea proprie asupra orașului impregnat de memoria trecutului și viziunea lui Pamuk: “În Istanbul, where he sees melancholy and underlying sorrow for times lost, I see volatility – an erratic urban energy that could go in any direction, dizzying, stimulating and exhausting all at once. But we start with common ground: how the past, far from being a bygone era, is still alive in Turkey.”<sup>7</sup> Simion subliniază relativitatea istoriei din memorii, descriind-o drept „imperfectă, fragmentară, subiectivă”, cu precizarea că „autobiografia din narațiunea memorialistică tinde să acapareze istoria din afară.”<sup>8</sup>

În ceea ce privește posibila miză psihologică a scriiturii autobiografice, Simion susține că povestirea pe care o realizează un individ despre viața sa și despre epoca în care a trăit poate fi determinată de crezul orgolios că el a fost un „martor indispensabil și credibil al istoriei”<sup>9</sup>. Autorul ilustrează rămășițele unei glorioase epoci apuse marcate de dispariția multiculturalismului (susținut altădată de prezența numeroaselor minorități etnice și religioase ca grecii, armenii, evreii etc.):

„Când s-a prăbușit și a dispărut Imperiul Otoman iar Republica Turcia s-a rupt de lume, nemaivând ochi decât pentru propria «turcitate», pe care nu izbutea s-o definească, Istanbulul și-a pierdut multilingvismul, vremurile biruitoare și magnifice de altădată și a devenit orașul unei singure voci, al unei singure limbi, un loc în care totul se eroda de la sine, puțin câte puțin, care devenea din ce în ce mai pustiu, mai depopulat, un spațiu în alb-negru.”<sup>10</sup>

Sentimentul de importanță de sine la Pamuk se leagă de credința fermă în faptul că soarta sa e în fond aceeași cu cea a orașului copleșit de *hüzün*. Discursul despre oraș va fi un discurs indirect despre sine și invers: „intuiam că duplicitatea și imperfecțiunea nu sălășluiau doar în mine, ci și în spiritul comunitar care domina relațiile umane, în formula «noi», în «ideologia orașului», pe care n-ai fi putut-o vedea din afară decât dacă o luai razna.”<sup>11</sup>

De aceeași părere cu Simion, Sébastien Hubier afirmă că în timp ce autobiografiile se focalizează asupra existenței celui care narează, memoriile sunt dedicate ori tulburărilor istorice la care a fost martor autorul, ori relațiilor privilegiate pe care le-a avut cu personalități mari ce pot reprezenta adesea cauza respectivelor evenimente istorice [Hubier, 2005: 53]. Jean-Philippe Miraux observă și el această diferență, a funcției testimoniale pe care o deține narațiunea memorialistică, unde miza nu este individul în sine, ci perspectiva lui asupra unor anumite momente din istorie (sau maniera în care istoria personală s-a intersectat cu istoria mare) [Miraux, 2009: 15].

O altă distincție între cele două genuri o poate reprezenta modul în care se percepe autorul, e de părere Hubier: ca o ființă de excepție într-o autobiografie, respectiv ca o ființă exemplară în amalgamul de conflicte din cadrul memoriilor, dar Hubier consideră că, în fond, autorul se poate percepe cu ușurință în ambele feluri, de unde rezultă interferențele dintre cele două genuri [Hubier, 2005: 54]. În plus, „l'autobiographie, au sens strict que P.Lejeune donne à ce terme, emprunte un certain nombre de traits aux memoirs. Comme eux, elle puet par exemple prétendre avoir valeur d'exemplarité.”<sup>12</sup> Din acest punct de vedere, reamintirea unor episoade semnificative de viață se transformă pe parcurs într-un model de interpretare a lumii [Hubier, 2005: 55].

<sup>7</sup> Elif Shafak, *Orhan Pamuk and Elif Shafak: Istanbul, city of dreams and nightmares* în *The Guardian*, 27 ian.2016, URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/27/orhan-pamuk-museum-of-innocence-istanbul-turkey-somerset-house-london-elif-shafak-interview>

<sup>8</sup> E.Simion, *op.cit.*, p.25

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> O.Pamuk, *op.cit.*, p.299

<sup>11</sup> O.Pamuk, *op.cit.*, p.399

<sup>12</sup> Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie, à l'autofiction*, Paris, Armand Collin, 2005, p.54



Modurile de expresie dețin, în opinia lui Thomas Clerc, un rol important în configurarea distinctă a celor două genuri autobiografice. Relativizând noțiunea de persoană în favoarea istoriei, memoriile au la bază narațiunea [Clerc, 2001: 60]. Resorturile interioare ale ființei vor fi înlocuite cu redarea unui tablou istoric: „En se déroband aux ressorts profonds de la conscience pour mettre en scène les événements et les personnages tiers, le mémorialiste se protège de l’introspection pour privilégier la narration.”<sup>13</sup> Privit în ansamblu, volumul autorului turc nu poate fi considerat o narațiune memorialistică: atenția sporită pe care o acordă naratorul conștiinței sale frământate, de exemplu, de existența unui geamăn, a unui alt *Orhan* undeva în oraș, nu demonstrează în acest caz ideea lui Clerc. Sondarea propriului sine și integrarea sa într-un tablou istoric mai larg merg mână în mână.

„Les mémoires doublent en effet le moi psychologique de l’auteur d’un moi social ou, plus exactement, ils le «sectorisent»”<sup>14</sup> În viziunea lui Laurène Gervasi și a lui Franz Johansson, dacă autobiografia pune în lumină profunzimile psihologice ale unui personaj până la repercursiunile sale sociale, memoriile se vor axa pe un personaj definit mai degrabă prin identitatea sa socială [Gervasi, Johansson, 2003:17]. Cei doi îl parafrazează pe Lejeune, care afirma în *L’autobiographie en France* că pentru a demarca generic cele două tipuri de discurs autobiografic, se ia în considerare raportul de subordonare dintre materialul intim și cel istoric, menționat și de Simion: a vrut autorul să realizeze o istorie a *sinelui* său sau una a epocii în care a trăit? Tentativa de demarcare a celor două genuri își atinge în acest punct limitele, căci imposibilitatea de a distinge filonul autobiografic de cel istoric este cea care transformă de fapt o operă autobiografică într-una demnă de interes. [Gervasi, Johansson, 2003:18]

Eugen Simion semnala apariția unei noi proze autobiografice, o suprapunere între autobiografia tradițională și narațiunea memorialistică. Criticul identifică drept particularitate a acestui gen revizuirea existenței mărunte a eului care relatează și nu redarea unui personaj exemplar ca în memorii. În plus, narațiunea nu vizează doar viața autorului, ci cuprinde și biografia altor persoane care sunt de regulă transformate în personaje memorabile, discursul alternând între biografia autorului și viața respectivilor invidizi. [Simion, 2001: 48] Pamuk a revizitat fragmente din biografia atât a unor mari scriitori și intelectuali turci (poetul Yahya Kemal, memorialistul Abdülhak Şinasi Hisar, romancierul Ahmed Hamdi Tanpınar, foiletonistul Reşat Ekrem Koçu), cât și din a unor scriitori francezi (Nerval, Flaubert) ce i-au modelat percepția asupra Istanbulului prin sporirea reprezentărilor peisajului urban. Sensul tuturor faptelor trăite de către naratorul-personaj este de asemenea deslușit prin raportare la Celălalt. Textele occidentalilor constituie pentru Pamuk un imperativ în demersul de interpretare a traseului existențial: „pentru că mintea mea nu poate să accepte, ca unic text, vechile texte ale vieții tradiționale, simt nevoia acestui străin care să-mi deslușească sensul vieții pe care o duc printr-un text nou, printr-o scriere nouă (...). Atunci când simt că-mi lipsește ochiul acela de occidental ațintit asupra mea, devin propriul meu occidental.”<sup>15</sup>

Eugen Simion conchidea că noua epică autobiografică „are câteva efecte vizibile: a) desolemnizează, dezeroizează personajul autobiografiei (el apare aici ca un individ din mulțimea ce-l înconjoară, ca un detaliu dintr-un tablou vast, b) reabilitează contextul socio-moral în care se formează un scriitor (...) și c) literatura revine la putere în narațiunea subiectivă; stilul direct, sincer, neglijent (neglijența traducând autenticitatea confesiunii) este înlocuit în chip deliberat cu stilul literaturii de evocare sau al literaturii de atmosferă.”<sup>16</sup>

Relația strânsă a lui Pamuk cu orașul care i-a influențat personalitatea este plasată într-un asemenea discurs autobiografic. În primul rând, personajul principal *Orhan* din „Istanbul” nu este înfățișat ca un erou. Pătruns de rușine și tristețe în fața unui peisaj dezolant, naratorul încearcă să-și deslușească spiritul introvertit pe care îl reflectă chiar Istanbulul, prin rememorare și aplecare asupra descrierilor orașului din anumite texte literare și scrieri de călătorie, asupra unor picturi (de Melling) și ziare locale. Drumul său de formare e marcat de perceperea vizuală a străzilor, a cartierelor mărginașe și

<sup>13</sup> Thomas Clerc, *Les écrits personnels*, Hachette Supérieur, Paris, „Ancrages”, 2001, p.61

<sup>14</sup> Laurène Gervasi și Franz Johansson, *Le biographique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p.17

<sup>15</sup> O.Pamuk, *op.cit.*, p.357-358

<sup>16</sup> E.Simion, *op.cit.*, p.48-49

conacelor în paragină, pe care le evocă ori cu ochii orientalului, ori din perspectiva unui occidental care sesizează „exoticul”, construind gradual o atmosferă de resemnare provocată de imaginile definitorii ale orașului. Tonul autentic și expresivitatea descrierilor conferă textului o dimensiune epică și îl apropie de „ficțiunea nonficțiunii” (expresie aparținând lui Simion), căci, așa cum Pamuk însuși mărturisește, nevoit să-și înțeleagă orașul așa cum își iubește familia pentru că nu are încotro, „trebuie să născocim însă ce anume iubim în el și de ce.”<sup>17</sup>

### 3. Concluzii

Ca reprezentant de vârf al extra-canonului unei literaturi periferice, însă laureat, pe de altă parte, cu premiul Nobel, Orhan Pamuk se află într-o situație paradoxală: înscrie Turcia pe harta marii literaturi, dar rămâne un „exilat”, un izolat, un autor neagreat în propria țară. Acuzat adesea că fraza sa e prea încălțită, greșită gramatical, iar stilul, greoi, Pamuk nu se bucură în Turcia de o receptare la fel de entuziastă ca în străinătate din cauza ignorării cu bună știință a liniei ideologice ce caracterizează canonul oficial „O Națiune, O literatură”. Lectori comozi, obișnuiți să găsească în finalul unui text literar doar o soluție practică pentru problemele sociale ce frământă societatea turcă, majoritatea turcilor nu se împacă ușor nici cu pluralismul de viziuni, nici cu strategiile postmoderne din opera lui Pamuk, fiind reticenți în fața întrebărilor și dilemelor existențiale prezente în textele sale: *cine sunt?*, *de ce sunt ceea ce sunt?*, *al cui oraș este Istanbulul?*, *de unde apare nevoia de a imita Occidentul?* Jocurile textuale și provocările coerenței identitare tulbură experiența de lectură a turcului care crede în soluții unice, date o dată pentru totdeauna... Volumul său „Istanbul” se înfățișează ca o chintesență a acestor întrebări, conturând o „narațiune autobiografică” (expresie pe care preferăm să o adoptăm, ca și Hande Gurses) în care sunt reprezentați, în egală măsură, sinele profund și un spațiu încărcat de o istorie tulbură. Demersul de autointerogare și de reflecție asupra sinelui are drept miză principală realizarea unui consimțământ al sinelui cu un anumit spațiu și trecutul său.

### BIBLIOGRAPHY

- Clerc, Thomas, *Les écrits personnels*, Hachette Supérieur, „Ancrages”, Paris, 2001
- Dufft, Catharina, «Collecting “Multicultural Istanbul” in the Works of Orhan Pamuk», in Catharina Dufft (éd.), *Turkish literature and cultural memory. Multiculturalism as a literary theme after 1980*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2009, p.193-202
- Gervasi, Laurène, Johansson, Franz, *Le biographique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003
- Gurses, Hande, *Who is the Writer? An Analysis of the Representations of ‘Orhan’ in Orhan Pamuk’s Oeuvre in International Journal of the Humanities*, Volume 9, Issue 9, pp.35-44. URL: <http://ijh.cgpublisher.com/product/pub.26/prod.2210>
- Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie, à l'autofiction*, Armand Collin, Paris, 2005
- Millas, Hercules, «Constructing Memories of “Multiculturalism” and Identities in Turkish Novels», in Catharina Dufft (éd.), *Turkish literature and cultural memory. Multiculturalism as a literary theme after 1980*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2009, p.92-93
- Miraux, Jean-Philippe, *L'autobiographie, Écriture de soi et sincérité*, Armand Colin, Paris, 2009
- Nergis, Dilek Altinkaya, «Culture of Remembrance in German/Turkish Literature», in Catharina Dufft (éd.), *Turkish literature and cultural memory. Multiculturalism as a literary theme after 1980*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2009, p.243-250

<sup>17</sup> O.Pamuk, *op.cit.*, p.434

- Sagaster, Börte, ««Canon, Extra-Canon, Anti-Canon: On literature as a Medium of Cultural Memory»» in Catharina Dufft (éd.), *Turkish literature and cultural memory. Multiculturalism as a literary theme after 1980*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2009, p. 63-71
- Shafak, Elif, *Orhan Pamuk and Elif Shafak: Istanbul, city of dreams and nightmares* în *The Guardian*, 27 ian.2016, URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/27/orhan-pamuk-museum-of-innocence-istanbul-turkey-somerset-house-london-elif-shafak-interview>
- Simion, Eugen, *Genurile biograficului vol.1*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008

## TRAIAN ȘTEF OR THE DISCOURSE OF TENDERNESS

Mihók-Géczi Tamás

PhD. Student, "Petru Maior" University of Târgu Mureș

*Abstract.* This study seeks to point out the main features of Traian Ștef's poetry starting from his literary debut with *Călătoria de ucenic* (*The Disciple's Journey*, 1993) to his most recent book, *Poemul de dragoste* (*The Love Poem*, 2014). In fact, the essay presents a critical diachronic approach upon the poetical switches made by the author during his literary activity. Placed halfway between the ideals of pathos and lucidity, Traian Ștef's writing could be the subject for a certain harmony between these apparently antithetical engagements ruled by the poet. Therefore, the paper tries to emphasize on the aesthetical way to take a certain distance while writing poetry, hyphenating the main causes and conjunctures.

*Keywords:* Traian Ștef, contemporary poetry, engagement, pathos, lucidity

### Context literar și coordonate bio-bibliografice

Asemeni lui Ioan Moldovan, congener și coleg de redacție la revista de cultură *Familia*, motricitatea poeziei lui Traian Ștef e alimentată și, simultan, astâmpărată tot de reflexele retractilității din cotidian. Accentele (non)participative se mută însă aici de pe refrenele apatiei pe o sobrietate supusă diezilor tandreții și reflexivității aristocratice. De asemenea, incomensurabila răbdare ontologică a primului în fața evenimentelor minore și a provocărilor mârșave venite din afară mai scapără în succinte defulări la Ștef, fapt ce, de altfel, capătă o deplină conștiință de sine (spontaneitatea actului creator își revendică astfel dreptul la meșteșug): „Admirație mare am pentru Ion, iubite Alexandros, / Dar nu pot, ca el, răbda în preajmă golul, Pe prost, veleitar și prefăcut.”<sup>1</sup>, afirmă Ștef la un moment dat în „Epistolele către Alexandros”.

Echinolist la rându-i, Traian Ștef cultivă o poetică diametral opusă epatării prin gesticulații emfactice, practică deloc străină valului optzecist de poeți. Versurile sale fac echilibristică, nu fără prăjinile ajutoare ale sarcasmului, de-a lungul sforilor trase în veac, marcând sensibilități, crize și paradoxuri vizând conduita celor ce și-au asumat un rol „în cetate”. Subsidiar acestor razii e însă parcursul fertil al autocunoașterii, surprins de-a lungul celor 8 volume de versuri publicate de autor: *Călătoria de ucenic* (1993), *Femeia în Roz* (1997), *Tandretea dintre noi* (1999), *Epistolele către Alexandros* (2004), *Didascaliile* (2007), *Cardul de credit* (2013), *Laus* (2015), *Poemul de dragoste* (2016).

### Poetici și etape de creație

Riguroasă în simplitatea sa, poezia lui Ștef a cunoscut, în mare, considerații critice apropiate. Al. Cistelean, probabil cel mai aplecat critic asupra operei poetului bihorean, remarcă din capul locului că aceste stihuri aerisite recomandă trei feluri de a scrie poezie, fără a crea, însă, disonanțe: dintr-o perspectivă a *poeta cives* (ipostază a vocației morale), din unghi *compensatoriu* față de propria criză imaginativă prin căutarea modelelor poetice bogate în tropi și concise (dintre toate, îl reținem pe cel al lui Leonid Dimov), respectiv valorificând o *simplitate* la pragul banalității, dar, adăugăm

<sup>1</sup> Traian Ștef, *Epistolele către Alexandros*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, p. 39.

noi, departe de simplism și care, datorită (sau din cauza) joncțiunilor generoase, nu se circumscrie regulilor minimalismului.

Dacă Ion Pop<sup>2</sup>, întâmpinând *Didascaliile*, atrage atenția asupra bătăliei latente dintre eul creator și himera dinlăuntru (cu diferite fizionomii și onomastici), amintind de un Homer orb triumfător, Andrei Bodiu, în cronică sa la *Epistolele către Alexandros*<sup>3</sup> pune accentul pe formele clasice – și tot ce implică o astfel de opțiune aparent anacronică – în care a ales autorul să se confeseze.

Dincolo de evidențierea parametrilor dominanți, majoritatea exegeților lui Ștef ridică, chiar dacă unii cu jumătate de gură, o problemă esențială vizavi de situarea acestei poetici în raport cu principalele direcții ale postmodernismului românesc. Și, într-adevăr, chestiunea atrage multe semne de întrebare, cu atât mai mult cu cât poetul, o spune înainte să fie tras de limbă de către cititori, are semnificative rezerve în fața inovației: „Unii o duc foarte bine / Dar mie precis / N-o să-mi placă schimbarea asta / De sens / Cum nu-mi plac de obicei / Noutățile”<sup>4</sup> (*Cînd să trec mai departe*) Așadar, în ce măsură și cu ce condiții poate fi numit poet postmodernist Traian Ștef? În prefața volumului *Laus*, Al. Cistelean vinde un pont prețios celor care l-au citit pe poetul bihorean mai degrabă disociat de paradigma congenerilor: „La o primă vedere, poemele lui elegante până la distincție și rafinate până la delicatețe nici nu par a se încadra în poetica optzecistă. (...) Ținut, și de propria structură, și de privilegiul unui debut suspendat (...), mai mult pe marginea (...) propriei generații, Traian Ștef a fost obligat să treacă poetica acesteia, asumându-și-o, printr-un întreg lanț de medieri. Neputând profita de primele ei valuri, el a profitat de esența decadentă a programului.”; „Talent leneș, [dar] o conștiință exigentă până la inhibiție. (...) Din cumulusul celor două «presiuni» (...) a ieșit un volum (...) în care nervul polemic e într-o continuă alertă.” Ipoteză plauzibilă, căci, după cum reiese, lui Ștef îi place – și, productiv fiind, chiar îi stă bine –, nu în afara tendințelor actuale (căci, să nu uităm, autorul este un fin observator al evenimentelor socio-politice și al consecințelor din proximitatea sa), dar undeva în ariergardă.

Lipsa de retorică, așadar, sărăcește textul lui Ștef de zorzoane stilistice și artificii lexicale în favoarea dimensiunii sale morale. Având sorți de izbândă în fața efectului imediat, conotațiile camuflete în textura vâscoasă a notațiilor brute conduc discursul pe panta nu foarte abruptă a parabolizării, ieșind, molcom, la iveală pe ultima sută de metri a poemului. Ceea ce în părți pare a constitui simple întâmplări, ca întreg se dovedește a fi o revelație. Vorbim, de fapt, de un fior estetic adiacent ansamblului de perorări, emanat însă ulterior.

Dobândind un acut simț al ordinii, poetului optzecist îi priește viziunea detașată din care chestionează hiatusurile existenței. Analist cuminte, dar prompt, Traian Ștef întrezărește răspunsuri (a se citi: speculații) în *ethosul* unor spații familiare. Este admirabilă consecvența cu care poetul își montează domoala alunecare în *parabolic*; iată o posibilă grilă pentru aceasta: invocare a unui *alter ego* chemat la dialog (constantă ce are strașnica menire iluzorie de a smulge locutorul din solitudine), confesare a *status quo*-ului, respectiv meditație pe marginea temei încheiată într-un ton de om iertător și bonom.

Încă din volumul de debut, structurile univoce ale poeziei lui Traian Ștef își trădează direcțiile principale, de care acesta – așa cum se-ntâmplă numai la poeții de cursă lungă – nu se va dezminți. Încercând o delimitare pertinentă a etapelor de creație în care poetul a *făcut* poezie, observăm că acestea, în număr de trei, corespund câte unui deceniu calendaristic. Remarcăm, așadar, o primă fază de poeme reduse la esențe expresioniste și după care absurdul pândește, dar nu se manifestă cu adevărat. Includem aici primele trei volume: *Călătoria de ucenic* (1993), *Femeia în Roz* (1997), *Tandrețea dintre noi* (1999). Prin cuvintele voalate ale lui Ștef pot fi identificate izomorfisme cu poezia precoce a congenerului lunedist Matei Vișniec, cu diferența considerabilă că retorica celui din urmă e mai articulată. Regretul poetului că „lumea nu e făcută din gesturi esențiale”, că sintaxa evenimentelor nu respectă o secvențialitate transparentă și, cu atât mai puțin, o proporționalitate

<sup>2</sup> În *Echinoc – vocile poeziei*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2008 apud Traian Ștef, *Ceremoniile*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2011, pp. 329-332.

<sup>3</sup> În „Epistolele către Alexandros” din *Observator cultural*, nr. 239 / septembrie 2004 apud Traian Ștef, *op. cit.*, pp. 324-328.

<sup>4</sup> Traian Ștef, *Laus*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2015, p. 27.



armonioasă se transformă (amintind de dihotomia poeticii blagiene din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*) în reacțiune: „Dar pasul meu peste frunziș / E un gest esențial”<sup>5</sup> (*Pagina 3*). Asemănarea poetului bihorean cu Blaga este confirmată deliberat în poemul *Așa ne continuăm drumul*: „Așa ne continuăm drumul (...) Cu dibăcia de a păstra miracolul / Ca o cicatrice sub foița umezită cu salivă”. În plus, Traian Ștef nu neglijează dimensiunea patimii induse de vers, mutând reflectoarele pe un eu creator împovărat de vocația scrisului. Dorința de a câștiga ovațiunile semenilor săi pentru captarea și, pe urmă, redistribuirea sensurilor străvechi ale retoricii („Ți-ar place (sic!) să cadă frunzele când vorbești / Ca niște aplauze spontane.”<sup>6</sup> – *Strălucita figurație*) depășește disponibilitățile decorului preocupat, iată, cu propria-și veștejire. O altă surclasare din această primă perioadă se leagă de acea *femeie în roz* care, deși cu trăsături fizice clar conturate, „Cu părul roșcat (...) Gâtul lung acoperit de lănțișoare / Cu inimă (...) Cu degete prinse în inele de rubin”<sup>7</sup> (*Femeia despre care v-am vorbit*), rămâne înțepenită în concept. Mai mult himerică decât tangibilă, această doamnă, căreia poetul caută să-i intre în grații, poartă, prin natura sa regenerabilă, umorile capricioase ale Poeziei. Nu e, deci, de mirare că Ștef o pețește prin intermediul lirei (sau este, dacă ne gândim că alți poeți rămân restanți cu gestul îmbunării muzei până spre – și chiar dincolo de – finele carierei scriitoricești), în această primă fază de creație. Femeia în roz e, de fapt, asemeni unei cariatide, grațioasă, dar imobilă. De aceea, versurile lui Ștef nu lasă urmă de îndoială că această curtare platonicească este unilaterală, căci entitățile, în loc să se întâlnească, se includ în totalitate. Acesta este motivul pentru care invocarea femeii în roz, cea care, descoperim în *O melodie tandră*, e capabilă să hipnotizeze prin blândețea sa, nu provoacă nicio scânteie erotică. Astfel stând lucrurile, experiența imediată nu poate avea loc, iar dezvrăjirea se produce numaidecât: „Am început să uit cuvinte / Tu mi le-ai dat și eu le uit / Unul câte unul / Nu mai au loc / Între buzele mele și fruntea ta” (*Am început să uit cuvinte*).

În ultima lui carte din această primă perioadă, *Tandrețea dintre noi*, meditația poetului orădean asupra poeziei continuă să valorifice aceleași corespondențe feminine. Temperamentul lui Traian Ștef poartă în matricea sa paradoxul că, deși capabil (dar și cu reflexele argumentative la zi) să reacționeze la orice ocurență nefavorabilă, filtrul gros de anima, alias esențele delicate ale lirismului său, îl împinge pe acesta mai degrabă spre un tip de contemplație ceremonială. (Pesemne că Ștef își menajează fierea pentru alte registre mai puțin literare.) Pentru a reflecta acest prim deceniu de creație al poetului orădean, este grăitoare mai ales concluzia poemului așezat în fruntea volumului sus-amintit: „Poetul e bun deci în vremuri de criză / Să umble la braț cu frumoasa Apocalipsa” (*La braț cu frumoasa Apocalipsa*). Contribuția lui Traian Ștef la formula clasică (nu atât din punct de vedere temporal, cât datorită frecvenței cu care este citată) a lui Ion Mureșan, potrivit căreia poeții sunt anticorpii unei societăți bolnave, e această briză sfidătoare de sărbătoare.

În al doilea mare episod poetic al lui Ștef, pulsațiile expresioniste pălesc considerabil pentru a lăsa loc unei oralități de factură romană, la baza ei stând formalisme scripturale, pretexte ale locvacității bine cadentate. Un moment crucial în evoluția poetului îl reprezintă *Epistolele către Alexandros*, lung poem epistolar fragmentat în 12 părți plus o recomandare de început. Sondând viețile celor ce s-au ridicat în fruntea vulgului (asemeni epopeelor – să ne amintim de râvna autorului din *Povestirea Țiganiadei*), Ștef elaborează scrisori versificate, încryptate în heteronime. Atât locul (*Varadinum Felix* – stațiunea Băile Felix din proximitatea Oradiei), cât și destinatarul (*Alexandros* – Alexandru Mușina, prietenul poetului, de asemenea unul dintre corifeii optzecismului românesc) sunt lesne de identificat sub voalul sonorităților antice. Limbajul *antichizat* este învăluit de o aură mitologică și are, în speță, un rol fatic: „Din Varadinum Felix îți scriu, iubite Alexandros, / Unde cu toții stăm, oameni liberi și sclavi, / În marile terme-aburinde, cu nuferi / Și bivoli în scaldă, ridicând nămolul / Vindecător pe umerii noștri apăsați de grijile patriei.”<sup>8</sup> Întreținerea conversației e

<sup>5</sup> *Idem, Ceremoniile*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2011, p. 173.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 190.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 45.

<sup>8</sup> *Idem, Epistolele către Alexandros*, p. 13.

importantă în măsura în care ea justifică aceste exteriorizări confesive, înmuind incisivitatea lor într-o melancolie autoscopică.

De aici și tonul elegiac predominant ce, fără prea mari denivelări, trece în revistă probleme administrative ale cetății și, mai ales, ale reprezentanților ei de seamă. Taxate sunt ipocrizia, veleitarismul, fudulia, nesăbuiința și alte metehne. Printre paraziți”, așa cum îi numește expeditorul epistolelor, se numără Pufarinos, Ayatolachos, Proletcultus, dar și (în versiunea adăugită din antologie) Pentikostales sau Lukyanos. Pasajul care-l include pe acesta din urmă merită evocat nu doar datorită rostirii sale savuroase, ci, întrucât pseudonimul ascunde (cam la vedere) personalitatea unui poet local, Lucian Scurtu, cunoscut după uneltirile-i pueril-ignobile: „Un țap slab în testicul și neprimut în turmă părea Lukyanos / Voind a-l primi bine, în laude, cu toții, pe scaunul cel înalt, / Artist a-l recunoaște noi și gratulări să-i scriem pe un carnet / Ce-l poartă parazitul pe la pomeni și adunări cu-nvățăceii.”<sup>9</sup>

Solemnitatea discursului coboară discret câteva note în volumul *Didascaliile*, acolo unde poetul iscă meditații pe marginea motivului *lumea ca teatru*. Integrarea (sau cel puțin intercalarea) vieții în perimetrul artei se produce tocmai prin aceste mici inserții de regie, lianți ai coordonării și, astfel, ai domesticirii gesturilor spontane. Respectul profund și loialitatea lui Traian Ștef față de formele artistice consacrate ale artei (și, de aici, ale vieții) îl determină pe acesta să facă mărturisiri din conul de umbră al smereniei: „Acum dacă am intrat în distribuție / Fie / Dar eu sunt învățat / Să povestesc despre călătoriile mele / Pe când aici trebuie să mă supun didascaliilor”<sup>10</sup> (*Ca soldatul care așteaptă*) Rămâne spectaculos, prin aplicarea principiului psihologiei inverse, faptul că poetul – actant temperat – nu vrea cu niciun preț să potențeze dramatismul unor astfel de cugetări despre fatalitate. Autoflagelarea, în adevăratul ei sens, lipsește cu desăvârșire din versurile poetului orădean, nu și micile (dar, să recunoaștem, rarele) fulgurații plastice ale nostalgiei: „Și aș vrea să dau cartea înapoi / Să trimit sufleurul acasă / Mă așteaptă mama cu toate cuvintele”<sup>11</sup> (*Să dau înapoi*).

Al treilea – și, momentan, ultimul – segment al creației optzecistului aduce la suprafață o varietate de sedimente stilistico-semantică ținute în frâu până aici de exigențele lucidității. Deviație cel puțin surprinzătoare, deoarece aceste artificii nedeclanșate, odată cu *Didascaliile*, păreau uitate pe veci în străfundurile nivelate ale resemnării. În *Cardul de credit* și în *Laus* (al doilea îl include parțial pe primul), Traian Ștef ia la țintă, cu un sarcasm mult sporit, pronia pentru că aceasta, deși îi face jocurile, îl lasă mereu cu sentimentul siguranței pe terminate: „Mie mi-a dat de exemplu (...) O marjă de siguranță / Adică / Un card de credit”<sup>12</sup> Acest dialog vertical se intensifică, deci, în *Cardul de credit*, și se îmbogățește ontologic cu noi valențe în *Laus*. Cartea publicată în 2015 – după ce, iată, poetul a trecut proba elegiilor și a epistolelor – recomandă, în ultimele ei două cicluri, o serie de (false) fericiri și laude. Aceste verbalizări (de obicei elaborat-parodice) subsumează, de fapt, direcțiile poeziei optzecistului: „Și mi se pare că în jurul mesei / Se-adună slugi pățite ce ne-mbie / La coaste rupte și pocale sparte / La câte o păpușă rusească / Să ne treacă / Din carte-n carte / Pe unde-or vrea ele / *Didascaliile* (s.n.)”<sup>13</sup> (*Laus*).

Un alt proiect tematic al lui Ștef se concretizează odată cu publicarea volumului *Poemul de dragoste*. Contrar titlului, versurile din această carte nu curtează, în fond, nicio muză sau, dacă o fac, dialogul se desfășoară într-un teritoriu al subversivității interzis persuasiunilor erotice (inserțiile libidoului sunt aproape inexistente). Avem, în schimb, și aici un nou inventar de valențe ontologice ale candorii, Traian Ștef operând cu ele retras, în continuare, în culisele rațiunii. Poetul pierde numărătoarea anilor femeii metaforice, aceasta devenind, iată, fără vârstă. Dacă până acum nu a fost clar, în *Poemul de dragoste* iese la lumină caracterul autodevorator al himerei mult-invocate. Astfel, deși poetul abia dacă ne lasă să înțelegem, faptul că „femeia din vis / E tot mai aproape / Și scânteiază” nu reprezintă o supapă. Dimpotrivă, ea scânteiază sub zodia istovirii.

<sup>9</sup> *Idem, Ceremoniile*, p. 281.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 147.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*, p. 161.

<sup>12</sup> *Idem, Cardul de credit*, Editura Tracus Arte, București, 2013, p. 5.

<sup>13</sup> *Idem, Laus*, pp. 176-177.

## Caracteristici îngroșate și concluzii

Plasată la echidistanță de formă și stil, opera poetică a lui Traian Ștef parcurge un traseu fabulatoriu al recuperării unor valori circumscrise, prin excelență, dimensiunii etice a poeziei. Din instrumentarul poetului bihorean în validarea propriilor peregrinări de fond amintim: discurs aerisit, structuri latinești, predilecție pentru parabolizare, detașare meditativă, consecvență a imaginarului respectiv rigiditate formală topită în tandrețea timbrului poetic.

Fascinat de (dar neangajat în) sublimări, autorul *Ceremoniilor* contrapunctează într-o notă postmodernistă însuși programul înaintat de precursorii (în debut) optzeciști. Unele tendințe postmoderniste în esență sunt înlocuite la acest poet de mijloace tardive omoloage – ironia ludică se preschimbă în sarcasm social, intertextualitatea devine simplă referențialitate –, altele însă păstrându-se intacte: eul biografic este eclipsat total de eul poetic, dimensiunea religioasă este investigată în elementele ei hieratice și nu anihilată, iar relația mării istorii cu micile întâmplări „din băătăură” se consumă în parametrii unor tranziții logice.

Fidel propriilor premise (pe care rareori le confruntă dintr-un unghi autocritic) și amator de registre lingvistice la limită, unul din meritele poetului Traian Ștef este iscusința cu care pendulează balanța afectelor și-a cerebralului: „De aceea când laud / Ochiul meu cu cristalinul deformat / Lasă să se scurgă prin ridurile obrazului / O șarjă casantă”<sup>14</sup> (*Lauda oțelului*). Departate de închistarea rezultantă a actelor lirice moralizatoare, Ștef ne propune o poezie pe cât de logică, pe-atât de animată și viceversa.

## BIBLIOGRAPHY

### A. Bibliografia autorului

Ștef, Traian, *Cardul de credit*, Editura Tracus Arte, București, 2013;  
 Ștef, Traian, *Ceremoniile*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2011;  
 Ștef, Traian, *Epistolele către Alexandros*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004;  
 Ștef, Traian, *Laus*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2015;  
 Ștef, Traian, *Poemul de dragoste*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016.

### B. Bibliografie critică

#### 1. În volume:

Pop, Ion, *Echinox – vocile poeziei*, Editura Tribuna, Cluj-Napoca, 2008.

#### 2. În prefețe:

Cistelecan, Al., în prefața la *Laus*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2015.

#### 3. În periodice:

Bodiu, Andrei, „Epistolele către Alexandros”, *Observator cultural*, nr. 239;

<https://revistavatra.org/tag/traian-stef/>, accesat în data de 21 iunie 2017;

<https://www.litero-mania.com/single-post/2017/05/05/Liedul-de-%C8%98tef>, accesat în data de 21 iunie 2017.

<sup>14</sup> *Idem*, *Ceremoniile*, p. 128.

## MIRCEA NEDELCIU, "AVENTURI ÎNTR-O CURTE INTERIOARĂ" – THE SEARCH FOR THE SELF IN A DESTRUCTURED WORLD

Gabriela Anamaria Gâlea

PhD, Universitatea "1 Decembrie 1918" Alba-Iulia

*Abstract:* Enrolled in the experimental prose category, the volume proposes texts with a strong biographic nature- characters who oscillate between village and town, a lot of them born in the 1950s, the observational sphere being both the academia, and the „grey hats”. Using means specific to textualism- insertion, colage, direct transmissions, the play of narrative plans and of the narrative voices- Nedelciu seems to search for himself as an Author, in short stories which associate the theme of the journey with that of a confused inferiority. Placed within the world of the text and not above the fictional universe as a demiurgic hypostasis, the Author searches, confessing this step, an inner metaphysics of him quitting the claim to build compensatory universes and so detaching from the previous models- traditionalist or modernist- which offered reality constructs. Instead of a rhetoric that established the verisimilar, the authenticity defined as a lack of effort to provoke realistic illusions is preferred.

*Keywords:* Textualism, authenticity, direct transmissions, Author, search for himself

### I. Textul ca realitate caleidoscopică

"Aventuri într-o curte interioară", volumul de debut al scriitorului Mircea Nedelciu, 1979 propune o nouă viziune despre lume și scriitură a autorului care construiește o imagine caleidoiscopă a lumii deconstruind iluzia realismului. Existenței într-un spațiu cenușiu al comunismului și unicității perspectivei oficiale i se opune, în textul literar nedelcian, o pluralitate ontologică a unei ființe care se află într-o continuă căutare de sine printr-o nesfârșită mișcare înspre limită. Volumul oferă cititorului o schiță de poetică nedelciană spune Gheorghe Crăciun, prozator optzecist și prieten al autorului "Toată poetica sa, cu temele. Obsesiile, structurile compoziționale și formele retorice care l-au consacrat, se află depozitată, la vedere sau printre rânduri, în volumul de debut (...)." <sup>1</sup> În acest sens, curtea interioară este echivalată cu "ideea de univers narativ", dar unul al evazionismului narativ, iar aventurile sunt ale spațiului scriptural, ale procesului prin care se naște ficțiunea, tot atâtea moduri de a scrie.

Universul nedelcian propune o geografie ficțională materializată în structura labirintului de tip rețea/ metafora rizomului <sup>2</sup>, în care fiecare punct poate fi legat de un altul, mai precis generează un altul, fără interior și exterior, fără un centru și o margine fixe. Un labirint extensibil la infinit, cu o imagine în continuă metamorfoză, obligându-l pe acela care călătorește prin el să își corecteze mereu imaginea despre parte și întreg. Este imaginea unei lumi din care dispare stratificarea calitativă a spațiului și se abolește curgerea timpului, prin preferința pentru un acum care conține în sine trecutul – un altfel de trecut ar genera un altfel de prezent- și care poate genera o infinitate de existențe viitoare. Existența individului într-un asemenea spațiu se desfășoară evident, sub semnul inițierii, a cunoașterii de sine și de lume prin gândirea enciclopedică, oferind o cunoaștere conjecturală și contextuală. <sup>3</sup> Ori, existența într-o asemenea lume este modificată esențial față de cele anterioare din prisma raportului

<sup>1</sup> Gheorghe Crăciun, *Pactul somatografic*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009, p. 70

<sup>2</sup> Umberto Eco, *Anti-porfiriu în Gândirea slabă* de Gianni Vattimo, Per Aldo Rovatti, Editura Pontica, Constanța, 1998, p.70

<sup>3</sup> Idem, p. 67

ființă-spațiu. În termenii Ioanei Em Petrescu, elementul central al modelului cultural numit postmodernism este noua identitate a individualului, înțeles ca nod structural de relații, individualul căpătând un statut de participant, ”într-o relație de reciprocă implicare cu universul observat”<sup>4</sup>. O asemenea lume-țesătură este imaginată într-o scriitură cu aceleași caracteristici, un text țesătură. Preferința pentru *text* ca emblema a unui nou tip de scriitură este explicată de Gheorghe Crăciun din perspectiva raportului dintre trup și literă: ”elementele care au dus la constituirea ideii de text sunt foarte diverse, ele țin de sintaxă, țin de un anumit tip de lexic, țin de percepție, țin de decupajele realului, țin de un anumit tip de construcție, de conștiința procesualității textului și de conștiința faptului că textul este ceva care se face sub ochii tăi și sub ochii cititorului și multe alte lucruri”<sup>5</sup>. Trăind într-un univers cu noi coordonate, scriitorul caută procedee noi care să îi permită reprezentarea acestuia în plan ficțional. Căutare de sine, căutarea unui sens al existenței în lumea complementarului, căutarea formei, literii celei mai potrivite pentru a mărturisi aceste coordonate existențiale. O triplă căutare care ni se dezvăluie ca o traversare spre zona liminalului atât din perspectiva existenței concrete într-un univers hibrid cum este cel comunist, cât și prin anunțarea unor noi forme de scriitură menite a provoca tensiunea, de a seduce un cititor invitat să se implice în procesul de deconstrucție de lume și construcție de sens. Căutarea se materializează în traversare, mișcare continuă al cărei unic scop este de observare, creionare a trăsăturilor definitorii ale spațiilor, fie ca vorbim despre o geografie ficțională, fie că intrăm în sfera naratologicului.

O estetică a liminalului<sup>6</sup> din perspectiva creației de text, a existenței în spațiul ficțiunii și a receptării operei literare. Intrarea în zona liminalului presupune însă patru transgresiuni ale frontierei, spune Adrian Oțoiu<sup>7</sup>, în plan estetic – prin anularea frontierelor dintre literar și extraliterar, artă populară/artă elitistă, corporal – prin primatul acordat trupului, deci senzației, sensibilității în raport cu raționalul, social – interes pentru categorii defavorizate sau cu statut existențial incert și geografic – anularea ierarhiei rural/urban, centru/periferie.

Alcătuind din 13 proze scurte – subintitulat nuvele la sugestia editorului – primul volum de proză scurtă a lui Nedelciu ne propune o căutare de sine dintr-o dublă perspectivă: ontologică – a existenței individuale într-o lume definită prin trasee posibile și complementare – și a științei textului – nașterea scriiturii și procesul de receptare a acestuia de către un lector implicat. La momentul apariției este apreciată dimensiunea experimentală. Eugen Simion afirma că ”Prima lui carte (...) anunță debutul unei noi generații de prozatori și începutul unui nou stil în proza noastră. Stilul este direct, demonstrativ, normal, prozaic”<sup>8</sup> în timp ce Gheorghe Perian se oprește asupra esteticii fragmentului și a discontinuității ”Acționând de multe ori asupra coerenței de suprafață a textului, Mircea Nedelciu, ca și colegii săi într-ale textualismului promovează o estetică a fragmentului și a discontinuității. Vom observa în acest sens, că narațiunea nu se desfășoară uniform și liniar, dintr-aceeași perspectivă, ci se întrerupe frecvent pentru a fi reluată brusc dintr-un alt unghi. Prozele oferă un nesfârșit spectacol naratologic prin tehnica interpolărilor, a intercalării de istorioare sau descrieri, ce pot să n-aibă nicio legătură cu firul epic principal, dar al căror scop este să submineze iluzia realistă prin fragmentare.”<sup>9</sup>, iar Radu G Țeposu, cel care îl include în categoria textualiștilor, remarcă atât convenția sfărâmată, cât și preocuparea pentru faptul divers, cotidian ”Fiind înainte de toate, efort constant de subminare a iluziei prin scris, primele două volume (...) își apropie totuși realul cu o naturalețe aproape violentă. În spatele convenției sfărâmate cu o impertinență puțin agresivă și ironică, lumea își trăiește convulsia firească, fără farduri, fără stilizări.”<sup>10</sup>

<sup>4</sup> Ioana Em Petrescu, *Modernism/Postmodernism. O ipoteză*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, p.30

<sup>5</sup> Mihai Vakulovski, *Portret de grup cu generația 80. Interviuuri*, Editura Tracus Arte, București, 2011, p. 342

<sup>6</sup> Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră, Proza generației 80. Strategii transgresive*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000 Asociată frecvent cu marginalitatea, liminalitatea -numită de Turner ”pură potență, în care orice se poate întâmpla” – este locul unde ”elementele culturii și societății sunt eliberate din configurațiile lor obișnuite și sunt recombinate în imagini bizare și terifiante” p. 40

<sup>7</sup> Adrian Oțoiu, *Ochiul bifurcat, limba sașiei. Proza generației 80. Strategii transgresive*, vol.2, Editura Paralela 45, Pitești, 2003 p.109

<sup>8</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol IV, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.581

<sup>9</sup> Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1996, p. 207

<sup>10</sup> Radu G Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ediția a III-a, Editura Cartea Românească, București, 2006, p. 185



Cele două dimensiuni sunt identificabile atât la nivelul scriiturii, prin "ingeriile textuale" utilizate de Nedelciu, cât și la nivelul tematicii. Înscriș în categoria prozei experimentale, volumul propune texte cu un marcat caracter biografic – personaje care pendulează între sat și oraș, multe născute în 1950, sfera de observație fiind deopotrivă mediul academic, cât și "pălăriile cenușii". Utilizând mijloacele specifice textualismului – inserția, colajul, transmisiuni directe, jocul planurilor narative și al vocilor narative - Nedelciu pare să se caute pe sine însuși ca Autor, în scurte povestiri care asociază tema călătoriei cu cea a unei interiorități debusolate<sup>11</sup>. Așezat în interiorul lumii textului și nu deasupra universului ficțional ca ipostază demiurgică, Autorul caută, mărturisind acest demers, o metafizică interioară a acestuia renunțând la pretenția de a construi universuri compensative și delimitându-se astfel de modelele anterioare -tradiționaliste sau moderniste- care ofereau constructe ale realității. În locul unei retorici care institua verosimilul, e preferată autenticitatea definită ca lipsă a efortului de a provoca iluzii realiste. Componenta biografică nu mai este una explicită, ci se manifestă la nivel psihic sau perceptiv. Cele două nivele ale textului – epicul și comentariile eseistice, metatextuale - se întrepătrund sau se despart, fiind teritorii între care se naște ruptura. Ori tocmai aici apare demersul scriitoricesc, pentru că a scrie un text înseamnă a căuta și a aprofunda o limită " *Cel care scrie caută o limită, acel punct din care poate fi sesizată cel mai clar diferența dintre eu și lume. El va căuta această ruptură pentru a o aprofunda, pentru a o anula. A țese, a reface ceva ce e tăiat, rupt, împărțit în două înseamnă a scrie un text. Un pact, în același timp ontologic și terapeutic*"<sup>12</sup>. Așezându-se la limita dintre actul scrierii și text, Autorul ne invită nu doar în laboratorul de creație, ci ne ghidează în descoperirea lumii din text. Dialogul permanent cu Cititorul, înscris în interiorul lumii create, oferă acestuia o altă ipostază, transformându-l în instanță creatoare.

Temele predilecte ale primului volum, călătoria și căutarea identității așază personajele în spațiu liminal, non-loc, punct de trecere înspre o nouă etapă promisă, dar niciodată dobândită. Excursii, călătorii, căderi, aventuri dezvăluie treceri, traversări dinspre spațiul urban spre cel rural, centru și periferie, bibliotecă/cultură și natură, trecut/prezent fără să stabilească un raport calitativ între acestea. Personaje adolescente, "pălăriile cenușii", studenți sau intelectuali – toți își caută drumul spre sine rătăcind aparent. Lipsite de o dimensiune interioară, personajele nedelciene devin reflexe a tot ceea ce le înconjoară – individualul participator. Contemplarea nu mai e una de tip realist, privirea radiografiază detaliat spațiile care sunt asumate la nivelul simțurilor, urechea prinde zgomotul lumii, limbajele care dau formă, personalizează individul. Transpusă în text, o lume care se refuză reprezentării mimetice, există doar prin povestire, în timp ce se povestește.

## II. O traversare – mic tratat de poetică nedelciană

Un mic "tratată" de a dejuca manipularea umanului, în speță, a cititorului, este "O traversare". Mircea Nedelciu oferă aici o "rețetă" a construcției de lume simultan cu apariția acesteia parcurgând traseul dintre o contemplare de tip vedere "o necesare alertare a ochiului" spre una de tip viziune, inițiativă "Și se închide în afară, deschizându-se înăuntru."<sup>13</sup> Text clar delimitat, marcând grafic, prin dispunerea în pagină, cele două universuri: al scriitorului manipulator -plan al reflecțiilor metatextuale- și al lumii create – evenimential. Epicul este o poveste de dragoste, evident cu scop de maturizare, călătorii în diverse medii specifice socialismului: navetiști, litoralul românesc invadat de străini, studenți, intelectuali.

G.B, tânăr inginer de drumuri și poduri, se află, întâmplător spune naratorul, în 10 oct.75, în camera mizeră și insalubră a prietenului Nae D. după cum, tot întâmplător, este aici și Claudia "19 ani, ochi albaștri, absolventă a unui liceu din Constanța, fostă recepționeră sezonieră la hotelul "Steaua de mare" din Eforie Nord, în ultima vreme fără loc de muncă și fără domiciliu stabil"<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Sanda Cordoș, prefață la volumul Mircea Nedelciu, *Proza scurtă*. Editura Compania, București, 2003, p.12 "În cele mai bune pagini ale sale, această proză asociază tema călătoriei cu tema interiorității debusolate sau măcar contrariate, interioritatea unor indivizi care se mișcă pentru a nu-și îngădui răgazul unei analize, care ascultă vocile exterioare pentru a nu-și auzi vocea lăuntrică"

<sup>12</sup> Gheorghe Crăciun, op. cit. p 37

<sup>13</sup> Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p. 174

<sup>14</sup> Idem, p. 160

După o noapte pasională, marcând inițierea erotică a fetei, G.B pleacă spre locul de muncă la Nana. Aflăm că cei doi s-au cunoscut, întâmplător, la mare, în 5 iulie 1975 și au petrecut o noapte împreună, povestind. După câteva luni, Claudia îl sună și îi anunță venirea la București, fiind în căutarea unui loc de muncă. Drumul spre Nana este presărat cu observații asupra călătorilor, a analiză a autobuzului ca instrument de propagare a socialismului. Revenind în București, tânărul inginer trăiește revelația iubirii și coboară înfrigurat spre apartamentul în care o lăsase dimineata pe Claudia, dar are parte de deziluzia despărțirii. Cât despre Claudia, aceasta rămâne singură în camera mică și urât mirositoare, răsfoiește niște volume de fotografii, fixează în memorie ora la care a devenit femeie și pleacă apoi, eliberată de toate limitele trecutului.

Traversarea este mod de cunoaștere de sine, maturizare prin trecere prin spații diferite care, prin luare în posesie, determină trăsături individuale. O "traversare" parcurge Claudia, tână de 19 ani, eliberată de spaima care i-a marcat existența. O ființă fragilă prin trecutul ei – dominat de violența unui tată tributar normelor lumii satului, care la rândul său trăiește cu spaima că fata lui i-ar putea provoca rușinea unei relații în afara căsătoriei – care descoperă libertatea în liceul din Constanța și apoi recepționară la un hotel de pe litoralul românesc frecventat de străini, descoperă bucuriile vieții occidentale. Dimensiunea interioară a personajului, corpul intim, subiectiv ne este refuzat, identitatea personajului se construiește prin reflectarea în spațiile pe care le parcurge și prin verbalizare "Povestește repede folosind ceea ce ar trebui să ne dea nouă impresia că ea e foarte detașată și foarte dezinvoltă"<sup>15</sup>. Experiența erotică se impregnează de dimensiunea spațiului mic, haotic, ceea ce anulează dimensiunea excepțională din viața fetei. Senzația de claustrare este redată prin mise en abime: Claudia răsfoiește un album cu fotografii ale unor curți interioare "este curtea interioară a unui spital sau unui oficiu", limitarea spațială generând-o pe cea existențială. Gestul din final prin care îi lasă un bilet lui G.B. "rolul tău s-a încheiat" poate sugera intrarea într-o nouă etapă a vieții.

Maturizarea lui G.B. este incertă. Personajul permite autorului traversarea unor medii sociale și pendularea între spații diferite: oraș/litoral, oraș/sat. În acest demers apare un "personaj" – AUTOBUZUL. Mai mult decât un mijloc de transport "pare un animal uriaș care zburdă. Când se oprește, însă, are darul cameleonice de a se integra în peisaj."<sup>16</sup> Utilizând transferul semantic, autorul ne poartă print-o istorie a autobuzului - rată, cursa, autobuz- instrument al răspândirii socialismului. "Transportînd în fiecare dimineață aproape 80 de bărbați în puterea vîrstei dintr-un sat ilfovean spre diverse uzine ale capitalei, el devine inevitabil un fel de agora"<sup>17</sup>. Spațiu liminal, între sat și oraș, autobuzul intră în categoria pragurilor, a non-locurilor prin lipsa unor repere care să fixeze existența, repere de natură geografică sau genealogică, suspendând identitatea celor care călătoresc prin permanenta pendulare între doi topoi definitorii. Rupți dintr-o geografie cunoscută, definitorie, acești indivizi își re-construiesc un univers al lor chiar în mijlocul de transport. În lumea nedelciană, agora nu mai este în centrul universului, ci este chiar în spațiul de tranziției, no man s land. Autobuzul devine succesiv sală de ședințe în care se înfruntă opinii contradictorii, discuții esențializate, se citesc romane de dragoste sau Magazin istoric și Flacăra, loc al așteptării momentelor de sărbătoare sau al mărturisirii experiențelor de viață. Un spațiu al maturizării etice "Cei abonați sunt supralucizii. Ei nu mai pot fi victimele tentației imoralității, pe care o încearcă orice nou-venit într-un mare oraș, dar nici nu suportă presiunea nefastă a exigențelor stricte ale grupului mic, a prejudecăților acestuia"<sup>18</sup>. Zonă a libertății care face tranziția între "locuri ale entuziasmului și locuri ale neîncrederii". Aici G.B. își dezvăluie ipostaza de inginer-constructor și poziția socială superioară în raport cu alți navetiști. Ieșit din monotoniea navetei, traseul fiind unul care se înscrie în circularitate prin repetare, G.B. trăiește, preț de o clipă, revelația unei posibile iubiri. Întors de la Nana, analizează – monolog interior – comportamentul Claudiei, convins fiind ca e îndrăgostită. Emoționat și entuziasmat coboară spre camera lui Nae D. doar pentru a descoperi iluzia. Prilej pentru Autor să reafirme strategiile de manipulare prin text "Dar G.B este un tip matur. El nu este nici măcar uimit, el doar spune

<sup>15</sup>Idem, p. 170

<sup>16</sup> Idem, p. 172

<sup>17</sup> Ibidem

<sup>18</sup> Idem, p.173

<<Hm!>>, iar ochiul tău, alertat, revine asupra bietului cuvânt etichetă *O TRAVERSARE* și spune: <<Hm!>>. Da, da, chiar așa spune el, ochiul: "<<Hm! Hm!>> Și se-nchide în afară, deschizându-se înlăuntrul."<sup>19</sup>

Planul metatextual alternează cu cel epic, marcând punctele nodale ale procesului de creație și ale receptării în egală măsură. Pagina se dezvăluie "ca o țesătură de alb și negru" accesibilă prin contemplare, privire atentă "Are loc mai întâi o necesară alertare a ochiului în fața paginii, ca și o rememorare aproape inconștientă a capacităților celorlalte simțuri de-a completa, adăogi, presupune"<sup>20</sup> Intrarea în lumea textului este pusă sub semnul ieșirii din cotidian "renunți la te situa și față de celelalte repere"<sup>21</sup> și prin luarea în posesie a spațiului, a paginii scrise. O dată cu Cititorul, personajul descoperă spațiul "în camera din str. Armata Roșie, unde pereții sunt plini de fotografii porno din reviste italienești, cărți, coji de pâine și sticle goale sînt aruncate pe podeaua nemăturată de luni de zile, mirosuri dintre cele mai ciudate apasă umila ta respirație"<sup>22</sup>. Apariția acestuia în spațiul ficțional necesită o definiție în cel al procesului scriptural. Îndepărtându-se de imaginea tradițională a personajului "ființă de hârtie" barthesiană, Nedelciu îl definește ca "simple părți din scheletul demonstrativ al paginii, și nu persoane cu picioare și mâini și ochi albaștri și idei despre lume și viață"<sup>23</sup>. Personajele nedelciene aflate în căutarea unei identități "nu sunt corpuri, ci energii: verbale, volatile, acționale, anamnetice"<sup>24</sup>. Starea de incertitudine este marcată astfel de "refuzul corpului intim, al corpului subiectiv ca alternativă identitară la presiunile lumii exterioare"<sup>25</sup>.

O altă caracteristică a prozei tradiționale este ironizată: istoria definită de Genette ca derulare de evenimente se completează cu diegeza pentru a alcătui un construct al lumii. Ori, aceasta presupune o desfășurare epică temporală, un trecut-prezent și viitor care nu poate fi povestit decât din perspectiva ilimitată a unui narator omniscient. Refuzul omniscienței narative presupune și anularea temporalității. Plasată în interiorul lumii ficționale, vocea auctorială poate relata doar prezentul. "Îndrăznesc să te intrig și să-ți spun că istoria nu îl are pe înapoi și nici pe înainte și că le conține pe amândouă în acum, în ciuda paginii ce se desfășoară metru în sus și în jos și de la stînga la dreapta"<sup>26</sup> Detalii privind trecutul personajelor apar în pagina scrisă alături de afirmarea neputinței cititorului de a avea acces la acestea "cum pot ele, capacitățile tale, să presupună acum ce se petrece la 5 iulie 1975 în holul hotelului Steaua de mare ?"<sup>27</sup> Strategia auctorială este menită să accentueze rezistența la manipulare a Cititorului, să creeze acel cititor activ despre care Nedelciu vorbește în textele teoretice. "Literatura care își respectă cititorul i se adresează ca unei ființe cu capacitate proprie de gândire și nu ca unui individ manevrabil"<sup>28</sup> Detaliile din viața celor două personaje au relevanță doar pentru statutul lor din prezent. Identitatea lor este marcată prin elemente genealogice și sociale: Claudia e victima unui tată autoritar, care trăiește cu spaima că fiica sa l-ar putea face de rușine într-o crudă lume a satului, G.B. este un tânăr aventurier, navetist de la oraș la sat, fără o stare materială care să îi permită să plece de lângă părinți.

Îndepărtarea de o analiză interioară a personajului, de corpul intim care nu poate fi verbalizat, se produce ironic prin afirmarea imposibilității unui asemenea demers și totuși prin coborârea în interioritatea ființei ca demonstrație a prezenței în clipă, acum "În spatele unei fețe, în asemenea condiții, vei încerca desigur să afli ce se petrece. Fără să-ți pese că un astfel de lucru de fapt nu e posibil, că posibilitățile de cunoaștere nu au ajuns la un asemenea stadiu. Dar cum insiști, iată, te

<sup>19</sup> Idem, p.174

<sup>20</sup> Idem, p. 158

<sup>21</sup> Idem, p. 159

<sup>22</sup> Idem, p. 159

<sup>23</sup> Idem, p. 160

<sup>24</sup> Gheorghe Crăciun, op. cit., p.70

<sup>25</sup> Idem, p.71

<sup>26</sup> Mircea Nedelciu, op. cit., p. 162

<sup>27</sup> Idem, p. 163

<sup>28</sup> Dialog cu prozatorul Mircea Nedelciu, interviu de Valeriu Bărgău, în "Tribuna", Cluj, anul XXXI, nr 5 (1571), 29 ianuarie 1987, p. 5

voi amăgi din nou, și numai pentru a-ți demonstra că în acest acum tăcut și plin de mister există, de fapt, istoria zilei de ieri”<sup>29</sup>.

Un moment este dedicat intertextualității ca sursă improbabilă a revelației interioare a Cititorului, mod de a descoperi sensurile majore ale textului, evident prin cultura acestuia. G.B se află în autobuzul către Nana care oprește la o trecere de cale ferată. În față apare un camion cu porci, iar guițatul lor prilejuiește trimiterea la Dostoievski. ”Deci, iată cum aceeași porci, loviți de aceeași boală, aleargă totuși în direcții opuse (unii dinspre sat spre oraș, alții dinspre oraș înspre sat). Acum tu vei fi nevoit (așa acționează o capcană) să accepți (după ce ai acceptat și locul)...să accepți că între loc (trei patru metri în spatele camionului de porci) și nume (G.B așteptând trecerea unui tren...) mai există și revelația. Revelația cui și a ce? Ce încearcă a fi se inocula? Pentru că un nume scris pe o pagină nu poate avea revelația a nimic”<sup>30</sup> Anularea temporalității în plan ficțional provoacă o anulare și în planul receptării operei literare al cărei sens se naște în timpul lecturii, în prezentul lecturii.

Renunțarea la ipostaza demiurgică, realistă a Autorului creator de text este marcată prin coborârea metaleptică a acestuia în lumea ficțională și asumarea limitării ”nici eu, mircea nedelciu, cel din spatele paginii, cum s-ar spune, nu știu prea multe despre acest subiect”<sup>31</sup>. Procedul se înscrie în seria celor care generează autenticitatea ”Existența într-un text literar a unui număr de propoziții ce aparțin în totalitate autorului (cu nume propriu), adică negestionate din punct de vedere al autenticității de niciun personaj, fac să dispară autenticitatea globală sau o pune în dubiu. Propozițiile puse pe seama celorlalte personaje (inclusiv naratorul și vocea auctorială) nu vor mai fi în acest caz părți gestionate din autenticitatea globală a naratorului, ci vor fi autentice.”<sup>32</sup>

Textul nedelcian materializează cele patru transgresiuni necesare pentru a intra în zona liminalului: la nivel estetic autorul reia, ironic, mijloace ale unor tipare deja depășite, afirmând îndepărtarea de acestea: spațiu-timp, personaj, ipostaza autorului/cititorului și asumându-și tehnicile noi: metalepsa descendentă a autorului, multiplicarea vocilor narative, dialogismul, trecerile de la narațiunea la persoana I la persoana a III-a, transmisiuni directe etc. Geograficul și socialul se întrepătrund în construcția identitară a personajelor. Claudia, a cărei copilărie este marcată de normele restrictive ale satului românesc și de violența paternă asociată aceluiași spațiu, își construiește identitatea ca reflecție a spațiului citadin sinonim libertății. Experiența erotică denaturată de mizeria și haosul camerei infecte în care se produce, îi permite evadarea din ”curtea interioară” în care trăise până atunci. G.B. parcurge traseul în sens invers, navetând dinspre oraș înspre sat și înapoi, într-o mișcare circulară care îi refuză devenirea. Inițial, Claudia nu este pentru el decât un nume dintr-o listă lungă de cuceriri ”Roxana de la Cluj, Francoise din Bruges, Veronique din Nantes, Doina, Stela, Ioana, Marga din București, Jacqueline din Marseille și Vera din Kosice”<sup>33</sup>, dar autoironia cu care prezintă ”frivolitatea juvenilă, inconstanța și iresponsabilitatea specifică vârstei e dublată, la un moment dat de o gravitate nouă”<sup>34</sup>, G.B pare gata să își asume începutul unei iubiri. Bilețelul lăsat de fată demontează nota gravă trezind ”la realitate” cititorul.

## BIBLIOGRAPHY

### A. Volume

<sup>29</sup> Idem, p. 164

<sup>30</sup> Idem, p.168

<sup>31</sup> Idem, p. 171

<sup>32</sup> Gheorghe Crăciun, Dialogul în proza scurtă (III) – revista ”Echinox”, nr. 5-6-7, mai-iunie-iulie 1982

<sup>33</sup> Idem, p. 133

<sup>34</sup> Adina Dinițoiu, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, București, Editura Tracus Arte, 2011, p. 222

1. Nedelciu, Mircea, Proza scurtă. Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat. Amendament la instinctul proprietății. Și ieri va fi o zi. Prefață de Sanda Cordoș, Editura Compania, București, 2003
2. Nedelciu, Mircea, Opere I, Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat. Ediție îngrijită și prefăcută de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014
3. Nedelciu, Mircea, Zmeura de câmpie.roman împotriva memoriei, prefăcută de Sanda Cordoș, Editura Compania, București, 2005
4. Nedelciu, Mircea, Tratatment fabulatoriu, cu o prefăcută a autorului (1984) și un avertisment la ed. a II-a (1996), Editura Allfa Paideia, București, 1996
5. Nedelciu, Mircea, Zodia scafandrului, Editura Compania, București, 2000
6. Nedelciu, Mircea, Babeți Adriana, Mihăieș, Mircea, Femeia în roșu, Editura Cartea Românească, București, 1990

#### B. Bibliografie critică orientativă

În volum:

1. BILȚ, Valeria, Mircea Nedelciu. Aventuri în curtea interioară a postmodernsimului, Iași, Prefăcută de Gheorghe Glodeanu, Editura Tipo Moldova, 2011
2. CĂLINESCU, Matei, Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism, București, Traducere de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu. Postfață de Mircea Martin, Editura Univers, 1995
3. CĂRTĂRESCU, Mircea, Postmodernismul românesc. Postfață de Paul Cornea, București, Editura Humanitas, 1999
4. CORDOȘ, Sanda, Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX, Ediția a II-a adăugită, Cluj Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2002
5. CRĂCIUN, Gheorghe, coord, Competiția continuă, Generația 80 în texte teoretice, Pitești, Editura Vlasie
6. CRĂCIUN, Gheorghe, Pactul somatografic, Editura Paralela 45, Pitești, 2009
7. CRĂCIUN, Gheorghe, Scriitorul și puterea sau despre puterea scriitorului, Ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, Prefăcută de Caius Dobrescu, Editura Cartea Românească, București, 2015
8. CROHMĂLNICEANU, Ovid. S., Amintiri degheizate, Ediție îngrijită și prefăcută de Ioana Părvulescu, Editura Humanitas, București, 2012
9. DINIȚOIU, Adina, Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții, București, Editura Tracus Arte, 2011
10. DOMAN, Dumitru Augustin, Generația 80 văzută din interior, o istorie a grupării în interviuri, Editura Tracus Arte, București, 2010
11. HUTCHEON, Linda, Politica postmodernismului, traducere de Mircea Deac, București, Editura Univers, 1997
12. IONESCU, Al. Th., Mircea Nedelciu. Monografie, antologie comentată, receptare critică, Brașov, Editura Aula, 2001
13. LEFTER, Ion Bogdan, O Oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească, Pitești, Editura Paralela 45, 2010
14. LEFTER, Ion Bogdan, 7 postmoderni: Nedelciu, Crăciun, Muller, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu, Editura Paralela 45, Pitești, 2010
15. LYOTARD, Jean –Francois, Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii, Cluj Napoca, Traducere și cuvânt înainte de Ciprian Mihali, Editura Design&Print, 2003
16. MILOI, Ionuț, Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu, Prefăcută de Sanda Cordoș, Cluj Napoca, Editura Limes, 2011
17. MUȘAT, Carmen, Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă, ediția a II-a, București, Editura Cartea Românească, 2008



18. NEGOIȚESCU, I., Scriitori contemporani, ediție îngrijită de Dan Damaschin, Cluj, Editura Dacia, 1994
19. NEGRICI, Eugen, Literatura română sub comunism. Proza, București, Editura Fundației Pro, 2003
20. OȚOIU, Adrian, Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive I, Pitești, Editura Paralela 45, 2000
21. OȚOIU, Adrian, Ochiul bifurcat, limba șasie. Proza generației 80. Strategii transgresive, II, Pitești, Editura Paralela 45, 2003
22. PERIAN, Gheorghe, Scriitori români postmoderni, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996

## WAYS OF DISCOURSE IMPERSONALIZATION IN THE CASE OF ALEXANDRU PHILIPPIDE

Gabriela Crăciun (Buican)

PhD. Student, University of Pitești

*Abstract: The paper below places emphasis on the impersonation of the lyrical discourse in Alexandru Philippide's poetry. Writing in a modern style, the poet gradually deconstructs the self, eventually leaving it bereft of soul. Philippide opens his first volume with a significant number of romantic poems, where dream prevails. This dream begins to fade with every work that he writes. The modern conscience becomes more and more lucidity-oriented and more eager to get rid of the soul. The extraction of the soul is performed with the aid of some techniques of impersonation, such as using second person pronouns and verbs instead of first person.*

*Keywords: Alexandru Philippide, impersonation, modernism, exile, objectivity.*

Alexandru Philippide își structurează în chip cameleonic poezia, trecând-o prin toate compartimentele literare în drumul ei spre receptare. Criticii vremii l-au clasat pe poetul ieșean drept neo-romantic, simbolist, modernist, unii dintre aceștia notând în lirica sa și nuanțe clasiciste.

Pluralitatea atitudinală pe care poetul o cultivă în propria-i creație naște antiteze, transformări, precum și deconstrucții. Multilateralitatea viziunilor derivă din efectul în plan stilistic al unor tehnici lingvistice.

Poetul își angrenează poemele într-un proces de deconstrucție, trasând un destin al eului liric, de la romanticul visător, la conștiința modernă, reflexivă prin definiție.

Deconstrucția romantismului se realizează, în tărâm philippidian, printr-o depersonalizare graduală. Sufletul sfâșiat de deziluzii trece în condiția hamletiană: „Al meu mi-e sufletul, ori mi-e străin?” (*Lied*)

Poeziile de debut ale lui Alexandru Philippide stau sub semnul oniricului, în substanța lor fiind cumulate optimismul și extazul sinelui. Uzitarea persoanei întâi plural dezvăluie prezența unei voci a colectivității. Este, în fapt, vocea eului liric, a individului, ce se vede parte a lumii ce-l înconjoară.

Empatizând cu dorința colectivă, eul liric se dedică în întregime împlinirii acesteia, discursul său liric în poeziile de început fiind marcat de prezența vocabulei „noi”, ori variații ale acesteia: „O, Soare, cu aripa ta alungă/ Cît mai departe noaptea noastră lungă;”, „Și dă-ne, Soare, suflet nou, alt vis!/ Ne-am săturat de vechiul nostru vis!/ Văzduhul tot tu fă-l să intre-n noi!/ De tine până-n creștet să fim plini;/ Polenul tău să ne preschimbe-n crini/ Și zîmbitori să stăm în preajma ta, și goi!//” (*Cîntecul cîtorva*)

Nici termenul „eu” nu lipsește din lirica de debut, trădând o implicare a sufletului în trăirile transmise: „În seara asta ce-mi mai spui tu, Vis?” , „Pe ochii mei simt degetele serii...” (*Seninătate*), „Îndeamnă gândul meu spre visuri bune” (*Crinul*), „Mi-s serile pustii ca niște case” (*Romanță*).

Verbele la persoana întâi, singular, se regăsesc cu frecvență redusă în poezia lui Philippide, iar când apar, acestea subliniază de cele mai multe ori imposibilitatea eului liric de a performa, de a simți: „Dar cîntecul, de l-am știut demult,/ Să-l spun acum nu știu, știu să-l ascult./ Nu pot să-l cînt, dar cîntă-n mine-acum,” (*Lied*)

Totodată, verbele la persoana I, singular, modul condițional optativ, prevestesc, în mod paradoxal depersonalizarea eului liric. Ruptura de suflet e realizabilă doar printr-o acțiune individuală, a sinelui asupra sieși: „Mi-e bolnav cugetul și-aș vrea să-l rup”, „Din mine-aș vrea să-l

scot și să-l omor./ Să nu-l mai simt în mine cum se zbate,/ - Ci să-l ucid, și să-l încarc în spate,/ Să-l azvârl în gîrlă și să-i cînt pe mal/” (*Romanță*)

Categoria sufletului și meditația la existența sau inexistența lui, împânzesc poezia philippidiană, eul liric oscilând veșnic între a fi sau a nu fi, întocmai ca Hamlet.

Deconstrucția viziunii romantice se continuă într-un plan paralel cu o deconstrucție a sufletului pâna la o eventuală surprare a acestuia. Poetul ajunge astfel să vorbească despre sine din afara sa, ca și când trupul s-ar fi separat de suflet.

Poetul resimte puternic sentimentul despărțirii de sine, expulzarea sufletului din trup fiind dureroasă, dar în același timp dorită, în favoarea unei lucidități reci. Poetul devine astfel „înfiorat de propriile abisuri, izbit mereu de sentimentul depersonalizării, al pierderii unui eu existențial în ciuda eforturilor de repliere, a proiectării eului, înainte de Blaga, în *marea poveste*, sau în limburile rimbaldiene, de care va fi atras mai târziu Ion Barbu.”<sup>1</sup>

Alexandru Philippide începe, odată cu poezia *Berceuse*, traseul impersonalizării discursului liric. Dacă până atunci, centrul poeziei sale era eul liric, a cărui prezență confirma caracterul confesional, de acum, tonul poeziei este unul impersonal: „Și-un clopot iarăși a-nceput să sune./ Nu-i bine, seara, să-l asculți ce spune.” (*Berceuse*). Folosirea persoanei a II-a singular și a verbului la modul conjunctiv prezent au rolul de a crea efectul unui mit ori al unei superstiții, în care tonalitatea este, prin definiție, impersonală: „Nu-i bine să privești de multe ori/ Amurgul aiurit de vînt și ciori.” (*Id.*)

Proiectându-și sufletul în afara lui, pentru a-l privi din poziția de martor, poetul se exclude pe sine din discursul liric, trecând de la persoana întâi, singular, la persoana a doua singular: „Ți-e sufletul – cum se frămînt-un vînt./ Te-alungi pe tine singur c-un cuvînt./ Te cauți mult – și nu te mai ajungi./” (*Id.*). Poetul își oferă astfel „spectacolul detașării sufletului de sine. El se desprinde, alungat de un cuvînt, se ascunde, poate fi căutat.”<sup>2</sup>

Vorbirea la persoana a doua, ca tehnică de impersonalizare a discursului liric, „conferă poeziei un ton fals declarativ”<sup>3</sup>, punctează Nicolae Balotă: „Veșnicia? N-o știi, ori merge cu tine-mpreună” (*Proclamație*), „Dă drumul toamnei. Vine de departe,/ Ți-aduce iar în sac povești persane/ Șeherezade moarte./” (*Comentarii*). Folosirea persoanei a doua rezidă din dorința poetului de a se îndepărta de sine. Acesta se adresează parcă unui auditoriu, trăgându-l la răspundere pentru sentimentele pe care le nutrește. Deși are caracterul unei declarații, poezia ascunde un eu liric care se adresează sieși, care se vorbește pe sine despre sine.

În genere, Philippide nu împărtășește o dramă a lumii, ci se focusează pe propria-i dramă, urcând sinele pe o treaptă superioară: „Philippide se închide în sine, nu vorbește în numele unui neam, nu folosește persoana întâi plural, deoarece la el opoziția dintre sine și ceilalți ajunge la paroxism.”<sup>4</sup>

Depersonalizarea eului liric survine dintr-o incongruență între suflet și minte. Mintea respinge deviațiile sufletului, acestea fiind generatoare de vise. Neîmplinirea viselor ucide sufletul, iar acesta se cere extirpat, pentru a anula suferința.

În poezia lui Philippide, eul liric se vrea călău al propriei anime, pentru o dedicare completă lucidității de gheață a minții. Pentru poet, sufletul este prea greu, pentru a fi purtat de un romantic dezolat. Tocmai de aceea, el suplică despărțirea ce-i va aduce liniștea: „Am început să mă despart de mine./ Mă simt mai liniștit. E frig. Afară/ Nu știi, e toamnă ori e primăvară.” (*Id.*)

Poetul își face o diagramă a sufletului, studiindu-l și analizându-i proiecțiile între limitele propriului trup. Sufletul îi pare o boală, ce nu-l mai lasă să respire. Totodată, sufletul îi este străin. Discursul liric culminează cu o luptă cu sufletul: „M-am saturat de mine pînă-n gît./ Privesc în suflet – casc – și mi-i urît./ Mă plimb prin mine ca un exilat,/ Și mă cutreier iar în lung și-n lat,/ Și caut iar și caut iar, și știu/ Că nimeni nu-i – și fluier a pustiu./” (*Id.*) Eul liric își implantează gradual depersonalizarea. Pustietatea resimțită de acesta este un semn al dispariției sufletului, în locul lui

<sup>1</sup> George Gibescu, *Alexandru Philippide*, Editura Albatros, București, 1985, p.38.

<sup>2</sup> Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Editura Minerva, București, 1974, p.18.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> George Arion, *Alexandru Philippide sau drama unicității*, Editura Eminescu, București, 1982.

rămânând neantul. Ultimul stih încapsulează deznodământul căutării, conchizând prin structuri negative absența obiectului căutării.

Pronumele negativ „nimeni” preconizează extragerea subiectivității din discursul eului liric, cu atât mai mult cu cât strofa ce-i urmează este golită de vocabula „eu”: Pe uliți umblă iar toamna leproasă;/ Deschide ușa și dă-i drumu-n casă.” (*Id.*)

Despărțirea treptată de suflet duce la nihilarea acestuia: „Alungarea sinelui din sine, golirea aceasta lăuntrică o vom regăsi – mai târziu – agravată, sub forma feluritelor expresii ale înstrăinării de sine, ale separării și chiar morții sufletului.”<sup>5</sup>

Sufletul exilat călătorește incongnito, regăsirea lui fiind irealizabilă. Expresia „harta sufletului” traduce, în plan stilistic, o nerecunoaștere a sufletului și totodată, neputința de a-l mai găsi. Sufletul devine incomunicabil: „Și-acum destul! De-aici se-ntinde/ Tărîmul țărilor necercetate,/ Terra incognita,/ Mari spații albe/ Pe harta sufletului meu din acest an.” (*Promontoriu*).

O altă modalitate de impersonalizare a discursului liric este și scrierea la persoana a treia, singular. Această tehnică creează impresia de epic. Poetul vorbește despre suflet, ca fiind în afara lui, vorbește despre sine dintr-o poziție alienată, devenind astfel un pseudo-narator: „Trec câteodată zile lungi în care/ Pe neștiute cîntecul dispăre,/ Și amintirea lui atunci, mai vie,/ Chiar decît e prezența lui, mă doare,/ O, dulce vînt prin inima pustie!” (*În marile singurătăți*). Poetul lamentează dispariția cântecului, acesta fiind un avatar al sufletului. Vibrațiile sale articulează vise și speranțe, iar lipsa lor e resimțită acut, pe fondul unei singurătăți insuportabile și totuși „dulci”. Oximoronul „dulce vînt” traduce o singurătate așteptată, dorită de către eul liric, deși apăsătoare.

Scrierea la persoana a treia, singular conferă poeziei o dimensiune baladescă, de pseudo-epic: „Vorbea despre-o oștire mare,/ De-ntunecatul Împărat,/ Și despre-o stranie-njghebare,/ Cu suflete de cumpărat:/ Răsplata nu e viitoare.// ” (*Balada vechii spelunci*).

Impersonalizarea discursului liric derivă dintr-o negare a sinelui, dintr-un escapism născut din imposibilitatea de a conviețui cu propriul suflet: „E simptomatică, la Al. Philippide, fuga de acest centru. S-ar putea spune că sinele îi este odios, că îl evită, că îi repugnă să vorbească în numele lui.”<sup>6</sup>

Fuga de sine este dezvăluită de însuși eul liric. El oscilează între a fi și a nu fi, lăsându-și dorințele și trăirile să alunece în hăul incertitudinii: „Fugind mereu de mine însumi/ Și întâlnindu-mă mereu în cale.” (*Cîntec din anii blestemați*), „Dorința noastră de reîntrupare/ Ne chinuiește în zadar.” (*Peste cite mii de ani*).

Aspirația metempsihotică apare ca o posibilă salvare a sinelui, ce vrea să renască în dimensiunile altei identități, ale unui „suflet nou”.

Eul liric ajunge să se adreseze sufletului, întocmai ca unui interlocutor, pe care nu l-a mai văzut de mult: „E-atîta timp în tine de cînd nu te-ai întors!/ Ca niște pietre grele dai clipele-ntr-o parte,/ Dărimi porți ruginite și sufli-n visuri moarte./ Păianjenii-amintirii tot n-au sfîrșit de tors./ Te mai cunoști? Te-ntîmpini ca pe-un străin, departe./ Ești tot numai răspîntii și drumuri fără-ntors.// ” (*Împăcare*).

Întoarcerea sufletului se realizează fugitiv, ca o tresărire, iar efectele sale sunt efemere. Sufletul activează visele demult șterse, a căror amintire slăbită persistă încă. Însă reflexia lor este de scurtă durată și nefamiliară eului liric.

Impersonalizarea discursului liric este una dintre trăsăturile definitorii ale poeziei moderne. Alexandru Philippide, un modernist veritabil, își deconstruiește eul liric, îndepărtând visele cărămidă cu cărămidă până la fundația rece a lucidității, unde sinele vrea să sălășluiască.

## BIBLIOGRAPHY

*Alexandru Philippide interpretat de...*, Ediție îngrijită de George Gibescu, Editura Eminescu, București, 1972.

<sup>5</sup> Nicolae Balotă, *op.cit.*, p.18.

<sup>6</sup> Idem, p.17.

- Arion, George, *Alexandru Philippide sau drama unicității*, Editura Eminescu, București, 1982.
- Avrămuț, Horia, *Alexandru Philippide*, Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX: ipostaze românești și străine*, Editura Minerva, București, 1976.
- Balotă, Nicolae, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Editura Minerva, București, 1974.
- Gibescu, George, *Alexandru Philippide*, Editura Albatros, București, 1985.
- Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, Editura Științifică, București, 1972.
- Philippide, Alexandru, *Scrieri*, vol I, Editura Minerva, București, 1976.
- Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, Editura didactică și pedagogică, București, 1968.



## MORPHOLOGICAL AND SYNTACTICAL FEATURES OF ESP

Anca Trișcă (Ionescu), Daniel Ionescu

PhD. Student, University of Galați; PhD, University of Galați

*Abstract: This paper aims at investigating the particular features of ESP written discourse encountered in naval architecture texts as part of ESP. A first assumption is made that the language employed in naval architecture is a subcategory of English for Specific Purposes. As part of ESP, it is thus bound to have a set of specialized lexical and grammatical features which are not in the repertoire of the non-users of that particular domain: complex noun phrases, special use of articles, special use of modal verbs, frequency of the passive voice and of present tense simple, long complex sentences, collocations, specialized terminology. Focus will be laid on demonstrating that the morphological features mentioned above are present in the texts which were selected for analysis. Two main morphological categories will be analysed in detail, i.e. the noun and the verb. In the part referring to the nominal component, the noun phrases used in the corpus, the special use of the articles and a process which we consider typical for our type of discourse, i.e. nominalization, will be investigated. In the section focusing on the verb, the voice, tense, aspect and the values of the modal verbs used in naval architecture texts will be analysed.*

*Keywords: technical english, general english, ESP, naval architecture, scientific English*

### 1. Introduction

Until very recently the greatest effort in the research and teaching of English in Romania, and in many other countries has been concentrated on English as a general educational and cultural subject. This kind of research and training is really of great importance. However, there now exists, in addition to conversational English teaching and research, a large and growing demand for ESP. In real fact, most of the secondary schools and colleges bear, in one way or the other, a very important part in our social life today.

This is precisely why the characteristic features of ESP, grammatical choice included, which researchers began to concentrate on some 20-25 years ago, is one of my principal concern in the present paper. In this respect, R.A. Close (1969:3) maintains that the science students' problem with regard to English is not so much one of specialist terminology as of the kind of grammar, syntax and idiomatic devices that are used in scientific English generally. Unlike science students, the language students' problem with regard to technical English is one of specialist terminology rather than grammar.

### 2. Morphological and Syntactical features of ESP

#### 2.1. Passive Voice

It has often been observed that scientific writing uses verbs in their passive form to a greater extent than most non-scientific ones. Naval architecture is not an exception. Here is a brief excerpt from Branch's (1970:3) book on naval architecture where six passive constructions are used within a relatively brief paragraph:

*„There are two main part of a ship: the hull and the machinary. Diagrams I and II are most self-explnatory. The rear portion of the ship is termed aft, and the extreme rear end is called the stern. When moving stern first, the vessel is regarded as moving astern. The front portion of the ship is termed forwrd, whilst the extreme forward end is called the bows. When moving bows first, the vessel is regarded as moving ahead. Fore and aft are related terms, and often mean the same as bow and stern.”*

In their book devoted to the teaching of scientific English Brookes and Rose(1976:155) substantiate the idea. *„Scientific and technical students will notice that written scientific English is often in Indirect Speech, often in the Passive Voice and always impersonal in tone.”* If you are in the laboratory and your supervisor asks you , *„What are you doing in this experiment?”*, you naturally answer in Direct Speech, in the first person: *„I am analysing this white substance.”* But if you are writing your notes on the experiment, or writing a lecture or paper for a learned society or a scientific journal, you will write: *„The white substance was analysed.”* Or perhaps: *„Upon analysing it was found that the white substance consisted of a mixture of lead and barium sulphates.”* You will never read in an English scientific report: *„I noticed”, „We calculated”, „You will observe that...”* An impersonal form is always used.

The same idea is held by Ewer and Lattore when stating that we use the Passive Voice when we have little interest in or knowledge of, the doer of the action but are more interested in what has happened.

Whereas in General English the passive turn is an agent passive, in technical English it is agentless, e.g.:

- *This generally can be done is a few hours*
- *Complete or nearly complete areal coverage is based upon*
- *The density difference here is defined as*

Since the technical language is agentless in many languages(e.g. Enlgish, French, Spanish, Russian), it seems that this is a universal feature of technical lnaguages. This might also be due to the impersonal cause-effect relationship of most scientific experiments, to the presence of an assumed cause, or the desire of presenting the fact unemotionally.

There is also a close relationship between the high frequency of „to be” and its derivatives as compared to its frequency in general language. The frequency of occurence of this grammatical register-marker has a direct bearing upon the use of personal pronouns. All the personal pronouns present a significantly higher value in genenral English than in technical English. Nevethless, a special note must be made of the „anticipatory it”, found in such expressions as: *it is certain that, it must be mentioned that.*

## 2.2. The Use of Tenses and Articles

Recently, much interest has been shown in the notion „rhetoric” in the English of Science and Technology, and is the effect that specific rhetorical choices have upon grammatical forms.

This is also the case of Lackstrom, Selinker and Trimble(1977) who first presented thair ideas to the Third International Congress of Applied Linguistics, Copenhagen, August, 1972. Their research efforts initially isolated two areas of grammar: articles and tense choice. These areas were chosen because they are typical sources of student difficulty and because they seems amenable to their research. Moreover, these two areas of grammar have been difficult to describe linguistically and to teach to foreign learners of English.

In the texts the authors have studied, theory is generally presented in the *future tense*, although it is clearly a concept conceived in the past in relation to the time framework of the reporting. On the other hand, in describing apparatus used in an experiment the writers employed either the *past tense* or *present* depending on the nature of the apparatus. If the apparatus has been devised solely for the given experiment, its description will be in the *present tense*.

As far as the articles is concerned the three authors point out that article choice can occur at any level of the rhetoric hierarchy but it is dependent not upon a particular level as in the case of tense choice but upon the degree of generality which the author wants to express, like in: *Atom is one of the samllest particles of matter.*

These theoretical principles, however valuable they may be, are less practical than the ones presented in Ewer and Lattore's book *A course in Basic Scientific English*(1976). The simple preset tense is used, they say, for actions in the present which happen usually, habitually or generally; for stating general truths, e.g. *Science plays an importatn role in our social life*; for stating scientific laws, e.g. *Water boils at 100 degrees*; for describing processes in a general way, e.g. *A scientist observes carefully, applies logical thought to his observations, tries to find relationships in data, etc.*

It is but natural that such information is to be met with in many textbooks devoted to ESP teaching. I am only going to reffer to Swales(1975), a very useful and practical work for science students. He is perfectly right when saying that in scientific English the main verbs are usually in the *Simple Present tense* because scientific textbook contain information about the present state of scientific knowledge. They describe experiments showing how this knowledge can be obtained. They also show how this knowledge is used in the service of man. These are some examples of the kind:

- *This gas has a greater density than air.*
- *A thermometer measures temperature.*
- *Oxygen and hydrogen are gases.*

After the *Present Simple*, the most common verbs forms in scentific English are those which contain *modals*. They are used with the base form of the verb to give extra meaning to the sentence. Unlike in spoken English, in scientific English it is easier to say exactly what these extra meanings are. Most modals are used to make statements of possibility and probability, e.g. *The bottle can break when dropped.*

### 2.3.Phrasal Verbs

The most frequent particles encountered in naval architecture texts are: *aback, aboard, about, above, abreast, abroad, across, adrift, after, aground, ahead, aloft, along, alongside, apart, around, aside, astray, away, back, backwards, before, behind, below, between, beyond, by, counter, down, downhill, downstairs, forth, forward(s), home, in, indoors, in front, inside, near, off, on, on top, out, outside, over, overboard, past, round, through, to, together, under, underground, up, upstairs and without.*

Table 1 presented below are the phrasal verbs in NAVAL ARCHITECTURE. The total occurrences of these phrasal verbs are 956 and among them there are 166 word types.

Table 1: Phrasal verbs in Naval architecture and their respective frequencies

Phrasal verbs
Accompanied by- 12
Adapt to-24
Admits that-11
Adopted by- 14
Appointed to-11
Attended by- 52
Blame for- 20
Carried out- 34
Carry on- 12
Come up with- 24
Coming to -23
Coming up-12
Complying with- 49

Concern to- 25  
Continued with- 13  
Cooperates with- 20  
Deal with- 40  
Delivered to- 25  
Deployed for- 12  
Detached to- 43  
Engraved with- 10  
Equipped with- 35  
Got used to - 21  
Grew fond- 4  
Guided by- 5  
Handing over- 1  
Implemented by- 16  
Included in- 12  
Increase of- 30  
Involved in-40  
Look down- 4  
Open up- 19  
Ordered by- 23  
Participate in- 20  
Pass through- 8  
Proud of- 5  
Provide by- 19  
Provide with- 10  
Refer to -8  
Related to -9  
Represented by- 10  
Resulted in-2  
Returned to- 10  
Reviewed by- 20  
Rewarded by-4  
Scheduled for- 21  
Shared at- 12  
Show that- 45  
Solved by- 12  
Speeded up- 10  
Start from- 20  
Started at- 21  
Succeed to- 20  
Take care off- 12  
Take into- 12  
Taking off- 20  
Transfer to- 15  
Undertaken by- 12  
Walk through- 12  
Work with- 12  
Working at- 15

### 2.3.1. Lexical features of phrasal verbs in naval architecture

Some phrasal verbs have nominalized versions in naval architecture. The following table presents the nominalized phrasal verbs and their respective frequencies.

Table 2: The nominalized phrasal verbs in naval architecture

Back-up 1	Cut-off 22	Make-up 2	Pull-up 1
Break-down 11	Cut-out 6	Pick-up 2	Set-up 65
Break in 1	Lay-out 2	Pull-in 1	Stand- by 10
Turn-on 1	Upturn 1	Pull-out 1	Take-off 3
Turn-down 1	Turn off 2		

From the above table we can see that there are two types of nominalization of phrasal verbs in naval architecture. One is the left branching, and the other is the right branching. The left branching pattern is that the combination of an adverb plus a verb, such as *upturn*. The right branching pattern is that the verb comes first and is followed by the adverbial particle, such as *pick-up*, *set-up*, etc. In naval architecture most of the nominalized phrasal verbs belong to the left branching pattern.

### 2.3.2. Semantic features of phrasal verbs in naval architecture

The functional tenor of naval architecture in textbooks, magazines and scientific articles is informative. It is expressed in the most formal way. Therefore it is far more concerned with being accurate and concise than giving variety and color to the way than it expresses itself.

According to their usage in naval architecture, we could classify the phrasal verbs in naval architecture into the following groups:

#### 2.3.2.1. Actions of operating the main and auxiliary machinery and associated control system

For example: *shut down* (to stop working) and *start up* (to start working) are phrasal verbs which are used to describe the actions of operating engine equipment. They usually connect with such words as *engines*, *valves*, *throttles*, *propulsion equipment*, *generator*, *machine*, *prime mover* and so on.

- *Once the injector pump cuts off the high pressure fuel supply the needle valve will shut down quickly under the spring compression force.*
- *After being satisfied that everything in the engine crankcase is correct, start up the crankcase lubricating oil pump and check that at working pressure, oil flows uniformly from all the bearings.*

#### 2.3.2.2. Actions related to the fuel oil system

Fuel oil is thought to be one of the main factors having much to do with the operation and maintenance of an engine. The fuel oil system for a diesel engine can be considered in two parts: the fuel supply and the fuel injection system. For example: when *shut off* is used in the description of the process of fuel oil supply, it means to stop (supply), as in:

- *Once a fire is detected the engine should be slowed down, fuel shut off from the affected cylinders and cylinder lubrication increased to minimize the risk of seizure.*

#### 2.3.2.3. Actions denoting the temperature control

For example: *to heat up* : *to (cause to) become hot again after it has cooled*

- *Therefore, if the output of a pump should be reduced suddenly and the valve chamber heat up, do not jump to the conclusion that it is fuel running.*



#### 2.3.2.4. Actions related to the dismantling, maintenance, repair and reassembly of engine equipment

For example: *to tighten up: to (cause to) become more firm or severely controlled*

- *Assuming now everything to be in order and the bearings thoroughly cleaned, oiled and refitted, tighten up bearing bolt-nuts by spanner, leaving out the shims from gland, places the tip of a finger.*

#### 2.3.2.5. Actions related to gas exchange

A basic part of the cycle of an internal combustion engine is the supply of fresh air and removal of exhaust gas. There is the gas exchange. The process of gas exchange is: Scavenging is the removal of exhaust gases by blowing in fresh air. Charging is the filling of the engine cylinder with a supply or charge of fresh air ready for compression. With supercharging a larger mass of air is supplied to the cylinder by blowing it in under pressure. Older engines were naturally aspirated—taking fresh air only at atmospheric pressure. Modern engines make use of exhaust gas driven turbo-chargers to supply pressurized fresh air for scavenging and supercharging. In this process, the phrasal verb *blow out (to or cause to be sent out by blowing)* is used to describe the action of gas exchange, such as the following example:

- *Pressurized fresh air charges into the cylinder, blowing out any residual exhaust gases from the last stroke through the exhaust ports.*

#### 2.3.2.6. Actions related to marine communication

For example: *to send out: to cause (something such as a message or goods) to reach other people*

- *For example, if the signals at A and B are sent out simultaneously and arrive at exactly the same time at the ship, it is an indication that the ship is travelling a station continues operation with minor errors. When this happens, a special blink signal is sent out that produces a blinking light warning on the loran receiver from pane.*

#### 2.3.2.7. Actions related to the movement of marine engine equipment

For example: *to fall off: to become suddenly lower; take a downward direction*

- *Even with filters fitted ducts can become partially blocked and fan performance can fall off to upset the balance.*

#### 2.3.2.8. Actions related to the clarifying process

For example: *to clean out: to empty, tidy, or clean (something)*

- *Remove cylinder heads, clean out water spaces, examine valves, etc.*

#### 2.3.2.9. Actions related to the process of explosion

For example: *to blow off: to cause to be removed by explosion or force of wind*

- *In such case the cylinder affected should be of an engine, the explosion wave—if not thus dissipated—can pass along the inside of the engine, blowing off other doors seriatim, either at one or both sides of the engine.*

#### 2.3.2.10. Actions related to the process of insulation drying

For example: *to dry out: to (cause to) become very dry*

- *When commutators are so wet that the insulation does not dry out when the winding insulation is dried, they require special attention.*

#### 2.3.2.11. Actions related to the routine pumping operation and operation of bilge, ballast and cargo pumping system

The pumps employed on board ship can be divided into two main categories: positive displacement pumps and centrifugal pumps. Displacement pumps are those where the volume of the pump chamber

is alternately increased to draw the liquid in from the suction pipe and then decreased to force the liquid out into the delivery pipe. Central pumps are those wherein an impeller rotating at high speed throws the liquid by centrifugal force from the center to the periphery of the impeller where the liquid is discharged through the delivery outlet. Because of the wide uses of pumps on board ships, the word *pump* is frequently employed in naval architecture and many phrasal verbs are derived from the noun *pump*. *Pump up* and *pump out* are cases in point, as in the following examples:

- *If two tanks are installed, the empty tank should be pumped up directly...*
- *The vapor is then condensed, collected and pumped out by the distillate pump.*
- *Any unevaporated sea water is pumped out by the brine pump.*

### 2.3.2.12. Actions related to the setting of data logging system

For example: *to print out (of a computer) to produce (a printed form of the results of an inquiry or calculation)*

- *When at sea, the data logger is set to print out the state of the total system once every hour. However, if desired, it may be made to print out at any time, allowing an immediate determination of the status of the system.*

Another syntagmatic feature that we have noticed in some verbal collocations is that most verbs combine with nouns formed by derivation, by composition, or with verbal nouns as in *require assistance* - *a solicita/ cere ajutor*, *keep a look-out* - *a executa/ mentine o veghe*, these collocations being literally rendered into Romanian. Most verbal collocations in naval architecture discourse consist of transitive verbs denoting activation and combine with nouns expressing physical objects: e.g. *to jettison cargo* - *a arunca marfa peste bord*; *to heave the anchor* - *a ridica ancora*; *to handle a ship/rope* - *a manevra / opera o nava / parâma*. The pattern verb + adverbial particle (phrasal verb) + noun is very common in ship handling situations, being especially prevalent in *anchoring* and *mooring* orders or in the orders given when a vessel sails in and out of the harbour. Occurrences of phrasal verbs followed by nouns are often confusing and create translation difficulties for non-professional translators, perhaps due to the interference of the standard language where some phrasal verbs have more than one meaning: e.g. *pay out the chain* - *a fila lantul*; *run out the head rope* - *a da parâma prova*; *cast off the bow spring/ head rope* - *a mola springul prova/parâma prova*.

## 2.3. Nouns. Noun strings. Adjectives.

Many nouns and adjectives are associated with a preposition which complete their meaning, and any verb which follows them takes the -ing form. The following syntactical relationship may be noticed:

$N+V_{ing}+X$

where *N* stands for *noun*, *V ing* stands for the *gerund*, and *X* for *any component*. The technical English nouns may be grouped according to the semantic sphere they belong to. To my mind, three different spheres can be observed:

1. nouns which denote ideas or concepts bound to the process of investigation, e.g. *condition for*, *concept of*, *success in*, *purpose of*:
  - *The condition for using the apparatus*
  - *Serious difficulties were encountered in analysing the substances*
2. Nouns which indicate a process, a mechanism, an operation, e.g.
  - (...) *a centrifugal device for evaporating*(...)
  - (...) *the filter is the main factor in determining*(...)
3. Abstract nouns with modal connotations such as: *possibility of*, *difficulty in*, *attempt at*, *failure in*, *necessity of*.

Some adjectives also trigger the gerund. In these cases the syntactical relationship is:

## A+V ing+ X

Where A stands for *adjective*. The most frequent ones are: *capable of, effective in, useful for, suitable for, active in*. As many examples testify, the recurrent prepositions which trigger the gerunds are: *of, in, by, for*. These prepositions occur with a much lower frequency in general English than in technical English literature and are used in different contexts. In general English *of* mainly indicates possession or belonging, *by* chiefly signals an agent passive, which is not the case in technical English where passive, as mentioned earlier, is agentless. Here are some examples with *by*:

- (...)*the composition of the melt is changed by adding donor and acceptor impurities*
- (...)*by applying a signal to N-P-N first limiter(...)*

It is to be mentioned that absolute gerunds are another example of substitution for long concessive clauses introduced by *as* or *since*:

- *Xenon being an inert gas*
- *All these factors being the same*

Gerunds are more frequent in technical English than in general English for two reasons:

1. the nouns and adjectives associated with a preposition mainly belong to the fundamental technical theory layer.
2. the prepositions which trigger the gerunds occur with a higher frequency in technical English than in general English.

## 2.4. Connectives

Most connectives are common to all advanced and complex thought no matter the field. Some of them, however, have a great frequency of occurrence in scientific writing. They are an important class of words with a dual function, i.e. to connect the different parts of a statement and at the same time to modify its total meaning in some way.

I have classified them as follows:

1. Introducing an alternative: *alternatively*.
  - *One old-established method for the dating of geological strata is that of the correlation of fossils; alternatively the relative new method of measuring the rate of decay of radioactive elements can be employed in many cases.*
2. Introducing a condition: *if, provided that, unless, whether*.
  - *Provided that new sources of power are exploited on a wide scale, present supplies of organic fuel are not likely to be exhausted in the foreseeable future.*
3. Introducing emphasis: *above all, actually, clearly, certainly, in fact, indeed, obviously, really, surely*.
  - *Some of the factors in successful economic development are, above all, non-economic in character.*
4. Introducing order of events: *in the beginning, eventually, finally, at first, initially, lastly, later on, next, then, in time, ultimately*.
  - *Theories regarding the shape of the earth have changed throughout the ages. In the beginning it was believed that it was flat.*
  - *Subsequently this concept failed to satisfy people...*

## 3. Conclusions

After the detailed analysis and assessment of the morphological features present in naval architecture texts, several conclusions became apparent:

1. The process of nominalization is also present in our corpus, emphasizing the idea that naval architecture texts, as part of the technical discourse, favours participants, entities which remain in the discourse rather than processes.
2. As regards the verbal constituent, simple present tense and the passive voice are clearly preferred to the other tenses, aspect and voice.
3. Naval architecture texts make use of plenty of adjectives, the most widely used category being that of descriptive adjectives.

As far as the relationship between morphological and syntactic features of ESP are concerned, evidence indicates that it is impossible to draw a hard line between the two. Typically, any serious morphological treatment of ESP has an impact on syntax.

## BIBLIOGRAPHY

- Branch, A.E., (1970) *The Elements of Shipping*, Cox and Wyman, Great Britain.
- Brookes, H.F., Rose, H., (1976) *English as a Foreign Language for Science Students*, Volume 2, Heinemann, London.
- Close, R.A., (1969) *The English We Use for Science*, Longman, London.
- Doboş, D. (1999) *English Special Languages and Nominality*. Iaşi: Casa Editorială Demiurg
- Downing, A. and P. Locke (1992) *English Grammar, A University Course*. U.K.: Routledge
- Ewer, J.R. and Lattore, G., (1967) *Teaching English for Science and Technology: The Specialized Training of Teachers and Programme Organizers*, The British Council, London.
- Ewer, J.R. and Lattore, G., (1976) *A course in Basic Scientific English*, Longman, London.
- Halliday, M.A.K. (2004) *The Language of Science*. London: Continuum
- Hutchinson, T. and A. Waters (1987) *English for Specific Purposes A Learning-centred Approach*. Cambridge: Cambridge University Press
- Lackstrom, Selinker and Trimble, (1977) *Technical Rhetorical Principles and Grammatical Choices*, British Council, London.
- Swales, J. (1975) *Writing Scientific English*, Melbourne, Australia.

### Corpus

- [www.wikipedia.en](http://www.wikipedia.en)
- [http://www.naoe.ugal.ro/index.php?p=analele\\_universitatii\\_fascicola\\_xi](http://www.naoe.ugal.ro/index.php?p=analele_universitatii_fascicola_xi)
- [www.damen.ro](http://www.damen.ro)
- Bertram, V., ( 2000) *Practical Ship Hydrodynamics*, Butterworth Heinemann, Oxford
- Carlton, J., S., (2006) *Marine Propellers and Propulsion*, Elsevier
- Ghose, J., P., Gokarn, R., P., (2004) *Basic Ship Propulsion*, New Delhi
- Holtrop, J., (2000) *The Design of Propellers*, 34th WEGEMT School, Delft
- Kuiper, G., (2000) *Basics of Propeller Design*, 34th WEGEMT School, Delft
- Mandel, P., (2012) *Principles of Naval architecture – Ship Maneuvering and Control*, Ed. SNAME, New-York
- Molland, A.F., Turnock, S.R., "Marine Rudders and Control Surfaces", Elsevier, Oxford, U.K., 2007

## POISONS IN CONAN DOYLE'S ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES

Oana Mureșan

PhD., „Iuliu Hațieganu” University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

*Abstract: Sir Arthur Conan Doyle was not simply the creator of Sherlock Holmes; he was a trained medical doctor, with a ten-year-experience in the practice of medicine. This fact is easily recognized in all his writings, particularly in the adventures of the famous detective he bestowed life on. The paper focuses on one of the elements present in the Adventures that are closely linked with Conan Doyle's medical expertise – the poisons used mainly as a murder weapon in the stories untangled by Sherlock Holmes. The most important toxic substances mentioned in these stories are presented – their source, characteristics, effects, fictionality – based on past and present medical knowledge, and conclusions are drawn as to the motivation and relevance of the manner in which such substances are depicted in the widely-read adventures of Sherlock Holmes.*

*Keywords: poisons, Sherlock Holmes, alkaloid, strychnine, curare*

Scriitorul britanic Arthur Conan Doyle (1859-1930) a fost, după cum se știe, de profesie medic. Acest fapt, dublat de experiența sa de aproximativ zece ani în practica medicală (1881-1891), se oglindește în scrierile sale, cu precădere în îndrăgita serie a aventurilor lui Sherlock Holmes, publicate între anii 1887 și 1905. Un element interesant de studiat în aceste scrieri este cel al otrăvurilor folosite în principal ca armă a crimei în unele dintre povestiri și originea lor mai mult sau mai puțin cunoscută.

În *Aventuri*<sup>1</sup> este menționată o gamă largă de substanțe chimice și produse naturale ce conțin principii active, care au fost izolate în cursul secolului al XIX-lea, acțiunile acestora fiind, în cea mai mare parte, cunoscute în perioada studiilor și activităților medicale ale lui Conan Doyle. Lista substanțelor active din *Aventuri* include, în ordine alfabetică, acidul prusic (cianhidric), alcoolul etilic (coniac, whisky), amoniacul, beladona, cloroformul, cocaina, curara, eterul, opiul, morfina, nitritul de amidon, stricnina, veninurile unor animale. Acestea li se adaugă unele substanțe active, în special otrăvuri, ale căror nume nu este specificat.

Alcaloizii utilizați în *Aventuri*, în general în scop criminal, deși nu au originea specificată decât în mod voit vag, pot fi identificați, chiar dacă nu cu certitudine, printr-o analiză comparativă a toxicelor a căror existență era cunoscută la sfârșitul secolului al XIX-lea. Diverși specialiști s-au implicat într-o astfel de analiză, concluziile lor fiind de cele mai multe ori divergente.

*Curara*, întrebuințată ca otravă și nu ca miorelaxant, apare în povestirea „Vampirul din Sussex” („The Sussex Vampire”), publicată în 1924. Jacky, fiul adolescent al domnului Ferguson, l-a rănit pe fratele său vitreg cu o mică săgeată înmuiată în curara. Pruncul a fost salvat de mama sa, de origine peruană, care a supt otrava din rana produsă de săgeată, ceea ce a dus la suspectarea ei că ar fi vampir. Femeia nu a fost afectată de otravă, deoarece curara este activă numai dacă pătrunde în sânge, dar este inactivă la ingerare (1), fapt fără îndoială cunoscut de către scriitor. Amănuntul care însă, în opinia unor autori precum Rodin și Key, nu are un fundament științific – dar contribuie la dramatismul acțiunii – este paralizia prelungită a membrelor posterioare ale prepelicarului, fenomen care a persistat timp de patru luni după ce câinele a fost străpuns de o suliță otrăvită cu curara, când de fapt animalul ar fi trebuit sau să moară, sau, eventual, să supraviețuiască și să-și revină complet. (2)

<sup>1</sup> Vom folosi prescurtarea *Aventuri* pentru a ne referi la toate cele 4 romane și 56 de povestiri care îl au ca protagonist pe Sherlock Holmes (în limba engleză este utilizat termenul „The Canon”). Titlurile scrise cu litere cursive sunt titluri de romane, iar cele care apar între ghilimele sunt titluri de povestiri.



Curara are o istorie străveche în America de Sud, fiind folosită de indienii din bazinul Amazonului și al Orinocoului pentru otrăvirea săgeților de vânătoare. Marele fiziolog Claude Bernard (1813-1878) a demonstrat prin experiențe celebre (între anii 1850-1856) mecanismul de acțiune al curarei, care blochează transmisia neuromusculară, provocând paralizia animalului vânat. Moartea animalului se produce rapid datorită asfixiei, survenită în urma paraliziei mușchilor respiratori. (3) În condiții experimentale, prin aplicarea respirației artificiale, animalul poate fi salvat, revenindu-și complet. Prin urmare, afirmațiile lui Rodin și Key se dovedesc a fi întemeiate.

În timpul lui Conan Doyle curara nu avea utilizare clinică. Introducerea curarizării în practica chirurgicală – ca adjuvant al anesteziei generale – datează din 1942, datorită lui H.R. Griffith și G.E. Johnson. (4) Înainte de această perioadă, curara era doar o otravă exotică care adăuga un element de mister povestirilor scrise de Conan Doyle.

O altă substanță, identificată de Holmes ca fiind o *otravă pentru săgeți*, apare în prima aventură sherlockiană, *Studiu în roșu*. Pentru a răzbuna moartea surorii sale, Jefferson Hope l-a otrăvit pe Drebbler cu un alcaloid, o otravă pentru săgeți utilizată de băștinașii din America de Sud, care a avut efect imediat la ingerare. Alcaloidul respectiv nu putea fi curara, deoarece aceasta devine activă doar prin injectare. Originea otrăvii nu este clară, deși s-a sugerat că ar putea fi vorba de eritrina. (5)

Eritrina este unul dintre alcaloizii plantelor din specia *Erythrina* din Mexic, America de Sud și Africa. Alcaloidul are acțiune brutală, fiind activ după administrare parenterală, dar se poate absorbi și din tubul digestiv dacă mucoasa are leziuni. (6) În mărturisirea criminalului din romanul amintit, efectul otrăvii asupra victimei este dramatic:

‘Shall I ever forget the look which came over his face when the first warning pangs told him that the poison was in his system? [...] It was but for a moment, for the action of the alkaloid is rapid. A spasm of pain contorted his [Drebbler’s] features; he threw his hands out in front of him, staggered, and then, with a hoarse cry, fell heavily upon the floor. [...] He was dead!’<sup>2</sup> (Stud 88)

Încă din prima „aventură” povestită de Watson, Sherlock Holmes este prezentat ca având cunoștințe vaste în domeniul otrăvurilor, fiind capabil să identifice substanța după miros: “Having sniffed the dead man’s lips, I detected a slightly sour smell, and I came to the conclusion that he had had poison forced upon him.”<sup>3</sup> (Stud 91)

Comentariul lui Conan Doyle, prin vocea lui Stamford, asupra calităților lui Holmes de cercetător în domeniul otrăvurilor vine să nuanțeze portretul detectivului:

‘Holmes is a little too scientific for my taste – it approaches to cold-bloodedness. I could imagine his giving a friend a little pinch of the latest vegetable alkaloid, not out of malevolence, you understand, but simply out of a spirit of inquiry in order to have an accurate idea of the effects. To do him justice, I think that he would take it himself with the same readiness. He appears to have a passion for definite and exact knowledge.’<sup>4</sup> (Stud 15)

Înclinația lui Sherlock Holmes pentru cercetarea științifică se confirmă în același roman, detectivul făcând un astfel de experiment cu alcaloidul care-l ucisese pe Drebbler, dar nu pe un subiect uman, ci pe un câine aflat în suferință cronică. A dizolvat în puțină apă jumătate din pastila care conținea otrava bănuită a fi fost arma crimei, a adăugat lapte și i-a dat câinelui să bea amestecul astfel obținut. Reacția a fost imediată: “The unfortunate creature’s tongue seemed hardly to have been moistened in it before it gave a convulsive shiver in every limb, and lay as rigid and lifeless as if it had been struck by lightning.”<sup>5</sup> (Stud 52) Această descriere este mai compatibilă cu efectul stricninei

<sup>2</sup> „N-o să uit vreodată expresie feței lui, când primele dureri l-au anunțat că otrava își făcea lucrarea. [...] N-a durat decât o clipă, căci acțiunea alcaloidului este rapidă. Un spasm de durere i-a strâmbat trăsăturile, și-a aruncat mâinile înainte, s-a clătinat, și apoi cu un țipăt răgușit a căzut greoi pe podea. [...] Era mort! (Stu 161-2)

<sup>3</sup> „Mirosind buzele mortului, am detectat un ușor miros acru, și am ajuns la concluzia că fusese forțat să ia otravă.” (Stu 169)

<sup>4</sup> „Holmes este un pic prea științific pentru gustul meu – este aproape crud. Mi-l pot imagina dându-i unui prieten un grăunte din cel mai recent alcaloid vegetal, nu din răutate, să ne înțelegem, ci pur și simplu din curiozitate, ca să-și facă o idee precisă în privința efectelor acestuia. Ca să nu-l nedreptățesc, cred că ar fi gata el însuși să înghită așa ceva. Pare a nutri o pasiune pentru cunoașterea exactă și clară.” (Stu 12)

<sup>5</sup> „Limba nefericitei creaturi de abia l-a atins [lichidul conținând otrava] că tot corpul a început să i se convulsioneze, și a rămas la fel de rigid și lipsit de viață ca și cum ar fi fost lovit de trăsnet.” (Stu 87)

decât cu cel al curarei, care este un relaxant muscular (1), însă rolul acestei otrăvi de natură incertă este acela de a prezenta una dintre trăsăturile specifice ale lui Sherlock Holmes, aceea de expert legist.

Un medicament utilizat pe vremea când scria Conan Doyle, care putea să devină otravă, este *stricnina*. În *Semnul celor patru*, Watson a recomandat-o ca remediu, în cantitate mare, fiind exasperat de valul de întrebări agasante ale ipohondrului Thaddeus Sholto, fratele victimei.

He was clearly a confirmed hypochondriac, and I was dreamily conscious that he was pouring forth interminable trains of symptoms, and imploring information as to the composition and action of innumerable quack nostrums, some of which he bore about in a leather case in his pocket. [...] I recommended strychnine in large doses as a sedative.<sup>6</sup> (Sign 115)

Stricnina este un alcaloid foarte toxic, izolat din semințele de *Strychnos nux-vomica* de J. Pellentier și J.B. Caventou în 1818. Produce creșterea reflectivității medulare și a tonusului mușchilor striati. Dozele mari duc la intoxicații cu contracții musculare, convulsii tetaniforme, în accese și moartea prin tetanizarea mușchilor respiratori, cu asfixie. (7, 8) Având astfel de acțiuni, stricnina nu putea fi utilizată ca remediu sedativ. În timpul studiilor și practicii medicale ale lui Conan Doyle (și încă o perioadă de timp) stricnina era utilizată având mai multe indicații, printre care cea de stimulent al sistemului nervos central, dar mai târziu a fost retrasă ca medicament din cauza toxicității ridicate.

Episodul din romanul menționat ar putea pune la îndoială cunoștințele de specialitate ale doctorului Watson, însă consituie de fapt o eroare „umană”, produsă nu din neștiință, ci din cauza iritării pe care i-a produs-o bolnavul „închipt”. Regretul său de mai târziu este o dovadă în acest sens, Watson nădăjduind că recomandările sale nu au fost puse în practică: „I trust that he may not remember any of the answers which I gave him that night.”<sup>7</sup> (Sign 115)

În același roman, Bartholomew Sholto a fost otrăvit cu un spin înmuiat într-o substanță identificată de Holmes ca având efecte similare stricninei. Efectele și utilizarea stricninei ca otravă erau bine cunoscute în 1890, anul publicării acestei aventuri (9). Patru prostituate au fost otrăvite cu stricnină în 1892, când Conan Doyle locuia în Londra. (2)

Un alt tip de otravă, de data aceasta *veninul unui șarpe*, apare în „Aventura bandei pătate” („The Speckled Band”). Arma crimei este un șarpe pe care Holmes îl identifică drept o „vipera de mlaștină”, „cel mai mortal șarpe din India”<sup>8</sup> (Band 62). Șarpele l-a atacat pe doctorul Roylett, cel care intenționa să-l folosească în scopuri criminale, prilej pentru autor de a evoca rolul moralizator al episodului auto-otrăvirii accidentale. Holmes concluzionează: “He has died within ten seconds of being bitten. Violence does, in truth, recoil upon the violent, and the schemer falls into the pit which he digs for another.”<sup>9</sup> (Spec 576-577) Diverși critici au încercat să găsească corespondentul în natură al acestui șarpe fictiv, însă rezultatul cercetării lor nu a fost unul cert.

Textul lui Conan Doyle, respectiv remarcă lui Holmes, conține unele inadvertențe. Astfel, mușcătura de șarpe nu produce un efect instantaneu (10), iar moartea survine doar în aproximativ 20% din cazuri, după mușcătura celei mai periculoase dintre vipere, *Echis carinatus*, un șarpe mic de 60 cm, care trăiește în zonele uscate afro-asiatice. Spre deosebire de vipere, categorie de care aparține șarpele din povestirea amintită, mortalitatea survine cu o incidență foarte ridicată, de până la 100%, după mușcătura unei elapide, *Dendroaspis polylepis* („mamba noir”/„black mamba”) din Africa. (11) Prin urmare, se poate presupune că în această scriere apare o eroare intenționată, pentru a obține efectul dramatic scontat.

O altă otravă provenind dintr-o sursă biologică este generată, în „Misterul coamei de leu” („The Lion’s Mane”), de o *meduză* uriașă care are aspectul unei coame de leu încâlcite.<sup>10</sup> Fitzroy

<sup>6</sup> „Era clar un ipohondru și auzeam ca prin vis interminabilele serii de simptome pe care le scotea din el, cerându-mi informații în privința compoziției și acțiunii a nenumărate leacuri șarlatanești, dintre care purta unele în buzunar. [...] Holmes declară că m-a auzit [...] recomandându-i stricnină în doze mari pe post de calmant.” (Semn 45)

<sup>7</sup> „Sper să nu-și amintească nici unul din răspunsurile pe care i le-am dat în acea noapte.” (Semn 45)

<sup>8</sup> “a swamp adder [...]; the deadliest snake in India” (Spec 576)

<sup>9</sup> „A murit la zece secunde după ce a fost mușcat. Este adevărat că violența se întoarce împotriva celui violent, și că cel ce sapă groapa altuia cade el însuși în ea.” (Band 62)

<sup>10</sup> „The strange object [...] did indeed look like a tangled mass torn from the mane of a lion” (Lion 1371)

McPherson, un tânăr profesor de științele naturii, a avut o moarte rapidă, dureroasă și în același timp misterioasă, în timp ce înota în ocean:

He was obviously dying. Those glazed sunken eyes and dreadful livid cheeks could mean nothing else. [...] he uttered two or three words with an eager air of warning. [...] the last of them [...] were 'the lion's mane.' [...] His back was covered with dark red lines as though he had been terribly flogged by a thin wire scourge. [...] His drawn and distorted face told how terrible that agony had been.<sup>11</sup> (Lion 1361)

Holmes identifică aceeași otravă ca fiind cauza morții ulterioare a câinelui lui McPherson, în același loc: „The body was stiff and rigid, the eyes projecting, and the limbs contorted. There was agony in every line of it.”<sup>12</sup> (Lion 1368) Detectivul reușește să dezlege misterul celor două decese, identificând agresorul ca fiind *Cyanea capillata*, o specie de meduze care trăiește în apele reci ale emisferei nordice și poate atinge un diametru de până la doi metri (12).

O inadvertență în această povestire constă în faptul că înțepăturile speciei de meduze amintite nu provoacă, în mod normal, decesul, ci doar urticarie și mâncărime, însoțite de o ușoară senzație de arsură (12). În schimb, „caravela (corabia/fregata) portugheză” (*Physalia physalis*, cu denumirea engleză *(Portuguese) Man-Of-War*), care aparține de fapt speciei sifonoforelor – poate cauza șoc anafilactic la contact, datorită, probabil, unei neurotoxine, dar numai în cazul sensibilizării prealabile printr-o înțepătură anterioară. Decesul provocat de această creatură marină are, la rândul său, caracter excepțional. (13) Există și specii de meduze a căror înțepătură poate cauza moartea, dar acestea trăiesc în special în apele Australiene. (14) Din nou, lipsa de acuratețe științifică are drept scop amplificarea efectului dramatic produs de descrierea contactului victimelor cu veninoasa vietate marină.

Mult mai controversată decât identitatea „coamei de leu” sau a viperei de mlaștină este aceea a rădăcinii plantei „*copita dracului*” (*Radix pedis diaboli*), folosită de Mortimer Tregennis pentru a-și ucide sora și apoi, drept răzbunare, asupra criminalului de către doctorul Leon Sterndale, explorator și vânător de lei, care a decis să facă el însuși dreptate. Este cea mai ingenioasă utilizare a otrăvurilor în *Aventuri*. Efectele halucinatorii și toxice, chiar letale ale rădăcinii plantei de origine africană descrise în această povestire par a nu avea corespondent în literatura din domeniul toxicologiei (5):

Among other things I exhibited this powder, and I told him of its strange properties, how it stimulates those brain centres which control the emotion of fear and how either madness or death is the fate of the unhappy native who is subjected to the ordeal by the priest of his tribe.<sup>13</sup> (Devi 1216)

Billings este de părere că, referindu-se la otrăvuri fictive în povestirile sale și recurgând la înlocuirea unui tip de alcaloid cu altul, scriitorul ar fi dorit să evite furnizarea de informații precise unor posibili utilizatori de otrăvuri. (15)

Rădăcina plantei este descrisă ca având „formă de picior, jumătate omenesc, jumătate de țap”<sup>14</sup>, de unde și numele ei sugestiv (Cop 174). Dacă este arsă, planta produce un fum toxic, care provoacă demență și îl ucide pe cel ce îl inhalează. În lucrările consultate de noi, nu există un consens în ce privește identitatea acestei plante. Una dintre ipotezele avansate este aceea a unei plante asiatice, *rauwolfia*, care în doze mari, poate provoca coșmaruri. (2) A existat supoziția că „*Radix pedis diaboli*” ar conține substanțe psihotoxice, printre care mescalina, un alcaloid ce se găsește în cactusul peyotl (*Anhalonium Lewinii*), folosit din timpuri străvechi ca halucinogen în Mexic și în partea de sud-vest a Statelor Unite. (16)

Potrivit altor opinii, ar fi vorba despre *boabele de Calabar* sau de „ordalie” (Calabar beans, chop nut, nuca de Etu Èsere), care sunt semințele coapte și uscate ale unei liane, *Physostigma*

<sup>11</sup> „Era clar că murea. Ochii sticloși, scufundați în orbite, și obraji albi ca varul nu puteau însemna altceva. [...] rosti câteva cuvinte încercând cu disperare să ne spună ceva. [...] singurele șoapte pe care le-am putut culege de pe buzele lui au fost: „Coama leului”. [...] Întreg spatele îi era brăzdat de dungi roșii ca și cum fusese biciuit. [...] Fața sa desfigurată stătea mărturie de cât de cumplită fusese suferința sa.” (Leu 375)

<sup>12</sup> „Corpul era țeapăn, ochii ieșiți din orbite, iar membrele contorsionate. Se putea citi agonia pe fiecare trăsătură.” (Leu 384)

<sup>13</sup> „Printre altele i-am arătat și pudra asta explicându-i despre ciudatele ei proprietăți, cum stimulează centrii nervoși și care controlează emoția și frica și cum soarta nefericitului care este condamnat la această tortură de către preotul tribului nu poate fi decât nebunia sau moartea.” (Cop 174)

<sup>14</sup> “The root is shaped like a foot, half human, half goat-like.” (Devi 1216)

*venenosum*, având originea geografică în zona golfului Guineei, spre Calabar. Boabele au fost utilizate de triburile din Africa de Vest drept otravă de ordalie. (7) Această ipoteză pare a fi cea mai plauzibilă, cu atât mai mult cu cât, în povestirea amintită, atât regiunea în care se găsește „copita dracului”, cât și modul de utilizare a rădăcinii plantei, corespund celor prezentate mai sus referitor la boabele de Calabar: „It is uses as an ordeal poison by the medicine-men in certain districts of west Africa and is kept as a secret among them.”<sup>15</sup> (Devi 1216)

În regiunea Calabar, planta era considerată sacră și era folosită doar în ritualuri în care osândiții, în general acuzați de vrăjitorie, erau forțați să mestece boabe de Calabar, fiind iertați dacă eliminau otrava prin vărsătură. Dar majoritatea erau uciși de otravă în timp scurt, de până la o jumătate de oră. Simptomele intoxicației erau sete intensă, secreție salivară intensificată, umplerea cu fluid a stomacului și căilor respiratorii, victima murind prin asfixiere. (3, 10)

Aspectul acestei liane corespunde descrierii plantei imaginate de Conan Doyle în povestirea menționată. Scriitorul ar fi putut să afle despre planta respectivă în 1882, când a vizitat Vechiul Calabar, situat la golful Biafra (în timpul călătoriei sale, ca medic de bord, spre coasta de vest a Africii), precum și din studiile făcute anterior, în 1855, de către Robert Christison, profesor la Universitatea din Edinburgh. În urma unei autoexperiențe (metodă de cercetare întâlnită frecvent în rândul toxicologilor din acea perioadă), Christison a descris simptomele produse prin ingerarea unor boabe de Calabar. Elevul său, Thomas Fraser, a constatat, în 1863, în urma unor experimente pe animale, acțiunea miotică a unui extract obținut din aceste boabe. (17)

Aspectul cel mai interesant, generator de suspans, este episodul în care Holmes dă foc „copitei dracului” pentru a se convinge de natura acțiunilor plantei. Efectul produs asupra sa și a lui Watson este unul dramatic, aproape fatal:

[...] I was conscious of a thick, musky odour, subtle and nauseous. At the very first whiff of it my brain and my imagination were beyond all control. [...] Vague shapes swirled and swam amid the dark cloud-bank, each a menace and a warning of something coming, the advent of some unspeakable dweller upon the threshold, whose very shadow would blast my soul. A freezing horror took possession of me. I felt that my hair was rising, that my eyes were protruding, that my mouth was opened, and my tongue like leather. [...] I tried to scream and was vaguely aware of some hoarse croak which was my own voice, but distant and detached from myself.”<sup>16</sup> (Devi 1211)

Efectele psihice și somatice produse prin inhalarea fumului rezultat prin arderea „copitei dracului” sunt în mare măsură comparabile cu cele provocate de substanțe denumite în termeni actuali „psihedelice”, ca dietilamida acidului D-lisergic (LSD), care a fost descoperită o jumătate de secol mai târziu, sau a cactusului peyotl, folosit de amerindieni în scopuri religioase. (7) În povestirea „Copita dracului”, contorsionările care dau un aspect grotesc victimelor ucise prin otrăvire sunt menite să contribuie la dramatismul acțiunii, neavând neapărat un fundament științific.

În mai multe aventuri holmesiene apar *modificări ale expresiei faciale* în cazul unor victime, cauzele fiind diferite. Astfel, victimele otrăvite cu „copita dracului” aveau fața „schimonosită de teroare [...] de parcă ar fi murit în culmea fricii”<sup>17</sup> (Cop 165). În cazul lui Charles Baskerville, căruia i-a cedat inima bolnavă în timp ce fugea, îngrozit, de fiorosul câine legendar, teribila grimasă întipărită pe fața victimei trebuie să fi fost generată de frică deoarece, deși „simptomul a fost adesea remarcat în cazurile de dispnee și de moarte provocată de uzura inimii”<sup>18</sup> (Bask 333), în opinia avizată a lui Holmes, „oamenii care mor de o boală de inimă sau dintr-o cauză naturală neașteptată nu au

<sup>15</sup> „Este folosită ca o otravă chinuitoare de către vracii din anumite părți din Africa de Vest și ei păstrează secretul.” (Cop 174)

<sup>16</sup> „[...] mi-am dat seama că în cameră era un miros greu, subtil și greșos, de mosc. De la prima inhalare, creierul și imaginația mea au scăpat de sub control. [...] Contururi vagi pluteau, se încolăceau în valul negru, fiecare părea o amenințare și un avertisment despre ce va veni, mesagerul unui iminent pericol de neexplicat, al unei terori care-mi va zdrobi sufletul. M-a paralizat, m-a înghețat o groază cumplită. Simțeam că mi se face părul măciucă, ochii imi ieșeau din orbite, gura mi s-a deschis, iar limba îmi atârna ca o bucată de piele. [...] Am încercat să țip și-mi dădeam seama vag că din gură îmi ieșea un horcăit în loc de voce, îl auzeam ca din depărtare, ca și cum mi-aș fi părșit corpul.” (Cop 168)

<sup>17</sup> „[...] twisted into the same distortion of terror [...] as though he had died in a very paroxysm of fear.” (Devi 1209)

<sup>18</sup> „[...] an almost incredible facial distortion. [...] that is a symptom which is not unusual in cases of dyspnoea and death from cardiac exhaustion.” (Houn 188)



niciodată trăsăturile agitate.”<sup>19</sup> (Stu 168-169) În *Semnul celor patru*, Bartholomew Sholto avea un „zâmbet înfricoșător și enigmatic pe față”<sup>20</sup> după ce a fost otrăvit cu o substanță asemănătoare stricninei. Watson adaugă: „It seemed to me that not only his features, but all his limbs, were twisted and turned in the most fantastic fashion.”<sup>21</sup> (Stud 119-120) În acest sens, cea mai detaliată descriere este cea a cadavrului lui Enoch J. Drebbler din *Studiu în roșu*. Cazul investigat de Holmes este un prilej pentru Watson de a-și etala cunoștințele medicale. Partenerul detectivului face o descriere clinică exemplară a victimei:

[The body] [...] was that of a man about forty-three of forty-four years of age, middle-sized, broad-shouldered, with crisp curling black hair, and a short, stubby beard. [...] His hands were clenched and his arms thrown abroad, while his lower limbs were interlocked, as though his death struggle had been a grievous one. On his rigid face there stood an expression of horror, and, as it seemed to me, of hatred, such as I have never seen upon human features. This malignant and terrible contortion, combined with the low forehead, blunt nose, and prognathous jaw, gave the dead man a singularly simous and apelike appearance, which was increased by his writhing, unnatural posture.”<sup>22</sup> (Stud 28-29)

Această descriere, de o mare forță evocatoare, contribuie nu doar la crearea atmosferei de mister și groază specifică romanului polițist, ci și la conturarea personajului negativ și a atitudinii cititorului față de acesta, ulterior descoperindu-se că Drebbler a fost cel care l-a ucis pe John Ferrier și i-a răpit fiica. Prezentarea făcută de Watson corespunde simptomatologiei clasice a spasmului facial (*risus sardonius*), caracteristic otrăvirii cu un alcaloid sau tetanosului. Holmes recunoaște simptomul și identifică imediat cauza decesului ca fiind otrăvirea. Amănunte aflăm spre finalul povestirii, când Holmes îi explică lui Watson cum a raționat în dezlegarea misterului, identificând otrava după mirosul acru pe care l-a detectat la nivelul buzelor victimei. Aflăm și că acest mod de investigare era des utilizat în criminalistică în acea perioadă, Holmes fiind, asemeni unui toxicolog, la curent cu cazuri celebre similare din alte colțuri ale lumii: „Do not imagine that it was a very unheard-of idea. The forcible administration of poison is by no means a new thing in criminal annals. The cases of Dolsky in Odessa, and of Leturier in Montpellier, will occur at once to any toxicologist.”<sup>23</sup> (Stud 91)

Deși Holmes nu precizează nicăieri ce alcaloid a folosit Jefferson Hope pentru a-și otrăvi victima, există mai multe indicii care conduc la concluzia că este vorba despre *stricnină*. Hope furase, din laboratorul unde a lucrat în America, niște otravă pentru săgeți folosită în America de Sud. Nu putea fi curara, deoarece, așa cum am menționat anterior, aceasta este otrăvitoare doar prin injectare, nu și dacă e ingerată. În plus, curara paralizează mușchii, blocând impulsurile nervoase motorii transmise de creier (1, 18), fără a produce contorsionările grotești manifestate în cazul lui Drebbler. O altă dovadă este, în romanul *Studiu în roșu*, experimentul pe care Holmes îl face pe câinele bolnav căruia îi dă să bea lapte în care dizolvase jumătate dintr-o pastilă suspectată a fi arma crimei. Efectul a fost imediat, nefericitul patruped murind în convulsii. Stricnina este un alcaloid cu acțiune rapidă, care, în doze mari, poate ucide pe loc un animal de dimensiuni reduse (5), așa cum s-a întâmplat în experimentul lui Holmes, care i-a confirmat ipoteza otrăvirii.

Există mai multe motive pentru care Holmes a putut identifica de la început cauza morții lui Drebbler ca fiind otrăvirea cu un alcaloid și nu tetanosul, amândouă având ca simptom spasmul facial. În primul rând, în cazul tetanosului, simptomele se manifestă în timp, de-a lungul mai multor zile,

<sup>19</sup> “Men who die from heart disease, or any sudden natural cause, never by any chance exhibit agitation upon their features.” (Stud 91)

<sup>20</sup> „that ghastly, inscrutable smile on his face” (Sign 119)

<sup>21</sup> „Mi s-a părut că nu numai trăsăturile sale, ci toate membrele i se convulsionaseră și se răsuciseră într-un chip absolut bizar.” (Semn 54)

<sup>22</sup> „[Corpul] îi aparținea unui bărbat de aproximativ patruzeci și trei sau patruzeci și patru de ani, de înălțime mijlocie, lat în umeri, cu păr negru cârlionțat și o barbă scurtă și țepoasă. [...] Avea mâinile încheștate și brațele în lături, iar picioarele îi erau împletite, ca și cum lupta dinaintea morții fusese îndârjită. Pe fața lui rigidă rămăsese o expresie de oroare și, precum mi s-a părut, de ură, așa cum n-am mai văzut vreodată pe trăsăturile cuiva. Această strâmbătură rea și înfricoșătoare împreună cu fruntea joasă, nasul teșit și mandibula prognatică îi dădeau mortului o înfățișare neobișnuită, ca de maimuță, amplificată de poziția lui chirchită și nefirească.” (Stu 38-40)

<sup>23</sup> „Să nu-ți imaginezi că este o idee într-atât de neobișnuită. Administrarea forțată a otrăvii nu este un lucru nou în istoria crimei. Cazurile lui Dolsky din Odessa și al lui Leturier din Montpellier se vor ivi imediat în mintea oricărui toxicolog.” (Stu 167)



opistotonusul<sup>24</sup> apărând, în general, la câteva zile de la instalarea bolii. (18) Pe de altă parte, efectele stricninei pot fi imediate, moartea putând surveni cu repeziciune. (1) Un alt element semnificativ a fost faptul că Holmes a simțit, apropiindu-se de buzele victimei, mirosul caracteristic pudrei obținută din semințe de *Strychnos nux-vomica*<sup>25</sup>. Cantități mari de semințe de Nux Vomica erau importate în Statele Unite în acea perioadă (de unde a procurat Hope semințele ucigașe), în special pentru a fi folosite, în soluție, la prepararea unui tonic ce stimula digestia. În Marea Britanie semințele erau măcinate pentru a obține o pudră care se folosea împotriva dăunătorilor. Acest preparat (conținând 23% otravă, făină, zahăr și albastru de Berlin) se găsea pe piață, ceea ce favorizat utilizarea sa și în scop criminal. Au existat și decese accidentale, nu puține la număr, din cauza consumului necorespunzător al diverselor tonice comercializate în acea perioadă și care conțineau stricnină. (3)

Holmes era, fără îndoială, familiarizat cu această otravă, descoperită în 1817 și devenită foarte populară în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fiind utilizată chiar de unii medici. Au existat, în acea perioadă, cel puțin două cazuri celebre de medici care au fost condamnați la moarte pentru otrăvire cu stricnină, cunoscute cu siguranță atât de Conan Doyle cât și de faimosul său personaj. Doctorul Neil Cream a fost condamnat pe viață în Statele Unite în același an (1881) în care Drebber a căzut victimă stricninei. Însă a fost eliberat zece ani mai târziu și a continuat să comită crime în serie, de data aceasta în Londra, fiind arestat și condamnat din nou în 1892. Un alt caz celebru este cel al doctorului William Palmer, care a devenit medic la Spitalul St. Bartholomew, unde Holmes a efectuat studii sporadice în 1881. Și-a otrăvit soacra pentru a pune mâna pe averea ei, apoi soția, fratele și un prieten, asasinul fiind executat în 1856. (9, 10)

În „Aventura bandei cu pete”, criminalul se dovedește a fi doctorul Roylott, iar Holmes remarcă faptul că un medic care își folosește calitățile drept arme împotriva semenilor săi poate deveni un criminal dintre cei mai periculoși și face referire la două cazuri celebre de medici criminali: „When a doctor does go wrong he is the first of criminals. He has nerve and he has knowledge. Palmer and Pritchard were among the heads of their profession.”<sup>26</sup> (Spec 574) Acesta este un exemplu de împletire a realității cu ficțiunea, procedeu literar care îi poate înlesni cititorului înțelegerea realităților istorice ale vremii și îl poate ghida, dacă i-a fost stârnită curiozitatea, înspre o investigație individuală, pornind de la un element veridic din povestirea pe care o citește.

În următorul roman, *Semnul celor patru*, otrava folosită pentru a-l anihila pe Bartholomew Sholto este tot un alcaloid, victima prezentând, ca și în *Studiul în roșu*, acel *risus sardonicus* specific. Nici de data aceasta otrava nu este numită de Holmes sau de prietenul său, deși Watson o descrie ca fiind similară stricninei. Holmes acționează ca un adevărat criminolog având cunoștințe solide de toxicologie și examinează cadavrul asemeni unui medic legist. În demonstrația pe care o face Holmes, confirmarea lui Watson are mai degrabă scop narativ decât practic, detectivul identificând din prima clipă cauza decesului:

‘[...] just put your hand here on this poor fellow’s arm, and here on his leg. What do you feel?’

‘The muscles are as hard as a board,’ I answered.

‘Quite so. They are in a state of extreme contraction, far exceeding the usual *rigor mortis*. Coupled with this distortion on the face, this Hippocratic smile, or *risus sardonicus*, as the old writers called it, what conclusion would it suggest to your mind?’

‘Death from some powerful vegetable alkaloid,’ I answered; ‘some strychnine-like substance that which would produce tetanus.’<sup>27</sup> (Sign 123)

<sup>24</sup> Spasm muscular care produce rigiditatea cefei și a spatelui și arcuirea trunchiului cu convexitatea anterioară. (18) Error! Bookmark not defined.

<sup>25</sup> *Strychnos nux-vomica*, sau arborele des stricnină, este un arbore tropical care crește spontan în India și sud-estul Asiei, ai cărui semințe conțin doi alcaloizi foarte toxici, stricnina și brucina. Coaja arborelui conține brucină și alți alcaloizi. (19)

<sup>26</sup> „Atunci când un doctor o ia pe căi greșite este cel mai bun criminal. Are curaj și cunoștințe.” (Band 58)

<sup>27</sup> - [...] pune-ți mâna numai pe brațul acestui biet individ, și aici pe piciorul lui. Ce simți?

- Mușchii sunt tot atât de tari ca o scândură, i-am răspuns.

- Exact. Sunt extrem de contractați, mult mai mult decât în obișnuita rigiditate cadaverică. Dacă iei în considerare aceasta, împreună cu această strâmbătură a feței, acest zâmbet hipocratic sau „risus sardonicus”, după cum îl numesc cei vechi, la ce concluzie ajungi?

- Moarte prin otrăvire cu un puternic alcaloid vegetal, i-am răspuns, cu o substanță asemănătoare stricninei, care provoacă tetanos.” (Semn 62-63)

Acest dialog între Holmes și Watson poate fi interpretat și ca un alt episod în care ni se relevă superioritatea cunoștințelor și abilităților specialistului în comparație cu cele ale medicului generalist.

Căutând calea prin care otrava a pătruns în corp, Holmes a descoperit un spin în scalpul victimei, care fusese înmuiat în otravă și suflat de la distanță printr-un tub. Criminalul s-a dovedit a fi Tonga, un băștinaș din Insulele Andaman, angajat de Jonathan Small, care dorea să pună mâna pe comoara moștenită de Sholto. Săgețile și spinii otrăviți sunt arme seculare ale populațiilor aborigene, menționate de numeroase ori în literatura occidentală, încă din antichitate, dar și de exploratori europeni care au descris atât otrăvurile întâlnite, cât și legendele create în jurul acestora. Sunt folosite și astăzi în anumite regiuni din Africa și America de Sud, iar acțiunea lor este sau foarte rapidă, fiind imposibil de contracarat, sau mai lentă, făcând posibilă salvarea victimei. Indiferent de proveniența lor, aceste otrăvuri vegetale conțin alcaloizi care atacă sistemul nervos al mamiferelor. (5)

Otrava care l-a ucis pe Sholto putea fi stricnina, deoarece aceasta provine dintr-un arbore care crește în India și în insulele din sud-estul Asiei. Însă chiar și în doze mari, stricnina nu acționează imediat, ci este necesar un timp, variabil, pentru ca otrava să-și facă efectul. (1) Pentru că Sholto a murit în câteva minute, este mai probabil, în opinia unor critici, să fie vorba despre un alt alcaloid, cum ar fi curara, o otravă folosită pentru săgeți în America de Sud. (20) Deși efectul curarei este mai rapid, este puțin probabil ca Tonga să fi putut avea acces la această otravă provenind din jungla amazoniană. (5) Alte toxice luate în considerare în cazul Sholto au fost strofantina, un medicament asemănător digitalicelor, sau picrotoxina, un puternic stimulent al sistemului nervos central.

Plantele din genul *Strophanthus* au fost descoperite în Java în 1795, ceea ce face posibilă, din punct de vedere geografic, conexiunea cu insulele Andaman. Unele specii de *Strophanthus* cresc în India, iar majoritatea se întâlnesc în regiunile tropicale din Africa. Otrava obținută din această plantă agățătoare de către băștinași era folosită la vânatoare, vârful săgeților fiind uns cu o pastă obținută prin zdrobirea semințelor plantei. (3) Principiul activ al plantei, strofantina, în doze foarte mici, este un cardiotonic cu acțiune rapidă, care trebuie administrat cu mare atenție, doar intravenos și diluat, fiind extrem de puternic. (7) Din cauza efectelor adverse, a fost retrasă din circuitul terapeutic în secolul trecut.

Tot în Java crește arborele *Antiaris toxicaria* (arborele Upas în limba javaneză, însemnând otravă), care secretă o rășină foarte toxică, folosită timp de secole de locuitorii insulei ca otravă pentru săgeți. Acest arbore se găsește și în alte regiuni, precum India sau Sri Lanka. Otrava obținută din rășina sa este toxică doar dacă ajunge în sânge, nu și dacă e ingerată. La începutul secolului XX a fost izolat principalul element component al rășinei de Upas, numit antiarin. S-a demonstrat chiar că această otravă, în cantitate foarte mică, poate fi mai benefică decât digitalicele (glicozide cardiotonice), dar nu a fost aplicată terapeutic. Jones are convingerea că otrava care l-a ucis pe Bartholomew Sholto era acest antiarin. (5)

O altă substanță a cărei ardere a fost folosită în scop criminal în *Aventuri* este *cărbunele*. Domnul Melas, interpretul grec, a fost expus *monoxidului de carbon* rezultat în urma combustiei mangalului, dar a fost salvat de Sherlock Holmes, care a ajuns și de data aceasta la timp pentru a preveni o crimă. Descrierea care urmează nu corespunde însă realității. Când Holmes a deschis ușa, pe cei patru investigatori i-a izbit „o duhore toxică oribilă” care le-a tăiat răsuflarea și i-a făcut să tușească.<sup>28</sup> (Trad 482) În realitate, monoxidul de carbon este un gaz incolor, inodor și noniritant. Din nou, inacuratețea prezentării efectelor unui toxic nu poate fi pusă pe seama ignoranței scriitorului, ci are ca scop amplificarea efectului dramatic.

În aceeași povestire, o altă victimă a otrăvirii cu monoxid de carbon nu a supraviețuit, din cauza stării avansate de emaciare prin înfometare în care l-au adus răpitorii săi. Anemia astfel instalată crește riscul otrăvirii cu monoxid de carbon. Acest gaz se combină cu hemoglobina din sânge, îngreunând transportul oxigenului. Astfel, reducerea cantității de oxihemoglobină duce la deces. (1) Este puțin probabil ca Doyle să fi cunoscut acest efect al cărbunelui aprins deoarece, deși „vapori de cărbune” erau o cauză a decesului cunoscută la vremea publicării acestei povestiri (anul 1893), efectul lor asupra hemoglobinei nu era cunoscut. (2)

<sup>28</sup> “From the open door there reeked a horrible poisonous exhalation which set us gasping and coughing.” (Gree 798)

O altă metodă de otrăvire cu monoxid de carbon este întâlnită în „Povestea bătrânului fabricant de vopsea” („The Retired Colourman”, 1927), unde bătrânul Amberley folosește cărbunele pentru gaz (utilizat pentru încălzire și iluminat înaintea metanului), pentru a-și ucide soția și pe amantul său. Holmes identifică metoda utilizată de criminal și o prezintă inspectorului de poliție și lui Watson astfel:

You see the gas-pipe along the skirting here. [...] The end is wide open. At any moment by turning the outside tap the room could be flooded with gas. With door and shutter closed and the tap full on I would not give two minutes of conscious sensation to anyone shut up in that little chamber.<sup>29</sup> (Reti 1406)

În realitate, atunci când utilizarea sa domestică era denaturată, acest gaz a fost folosit, la vremea aceea, mai mult pentru sinucidere decât în scop criminal. (21)

Două otrăvuri a căror natură nu este specificată sunt folosite în *Aventuri* în tentative de sinucidere. În „Ochelarii de aur” („The Golden Pince-Nez”, 1904), Anna Coram, care comisese o crimă în mod accidental, se otrăvește după ce fapta sa a fost descoperită. Când Holmes îi smulge din mână flaconul care părea să conțină otravă, Anna a replicat: „Too late! I took the poison before I left my hiding-place. My head swims! I am going!”<sup>30</sup> (Gold 1026) Otrava nu putea fi cianura (cunoscută ca o otravă puternică încă din epoca victoriană (9)), deoarece aceasta are un efect mult mai rapid. Nu putea fi nici un deprimant al sistemului nervos central, care nu i-ar fi permis să vorbească până în ultimele clipe de viață.

În „Povestea bătrânului fabricant de vopsea”, Amberley a încercat să se sinucidă, după ce crima sa a fost dezvăluită, cu o otravă (sub formă de pastilă) care putea fi cianură, însă a fost împiedicat de vigilantul Holmes. Detectivul a reușit să prevină o altă tentativă de sinucidere, de data aceasta prin puterea sa de persuasiune: în „Aventura chirișei cu vâl” („The Veiled Lodger”, 1927), unde doamna Eugenia Rodner intenționase să folosească acidul prusic (cianhidric) în acest scop, o otravă ce acționează aproape instantaneu, cu pierderea cunoștinței și respirație spastică. (10)

În concluzie, Arthur Conan Doyle avea cunoștințe destul de temeinice în domeniul otrăvurilor, intensificate de o imaginație bogată. Erorile toxicologice care apar în *Aventuri* se datorează în mare parte creativității scriitorului, faptului că un medic generalist nu avea, în general, cunoștințe detaliate despre otrăvuri, dar și cunoștințelor vremii, care nu erau încă avansate. Poate că dacă Doyle ar fi numit cu precizie otrăvurile responsabile pentru câteva dintre crimele investigate de Sherlock Holmes, curiozitatea cititorului nu ar fi fost stârnită în aceeași măsură.

Dorind să afle răspunsul la întrebarea legată de originea misterioaselor toxice, cititorul tenace poate porni pe urmele armei crimei asemenea eroului mult admirat al *Aventurilor*. În aceste scrieri, el poate afla numeroase informații despre droguri, otrăvuri, dar și medicamente utilizate în diferite părți ale lumii, din timpuri străvechi și până în prezent.

## BIBLIOGRAPHY

1. Dermengiu D, Gorun G. Toxicologie medico-legală. București: Viața Medicală Românească, 2006.
2. Rodin AE, Key JD. Medical Casebook of Doctor Arthur Conan Doyle: From Practitioner to Sherlock Holmes and Beyond. Malabar, Florida: Robert E. Krieger Publishing Company, 1984.
3. Bevan-Jones R. Poisonous Plants: A Cultural and Social History. Oxford: Windgather Press, 2009.

<sup>29</sup> „Vedeți conducta de gaz ce urmează linia plintei de pe hol? [...] Gura aceasta este deschisă. În orice moment, deschizând robinetul de pe hol, camera putea fi inundată cu gaz. Cu ușa închisă și cu robinetul deschis, nu cred ca ar putea rămâne cineva conștient mai mult de două minute în cămăruța aceasta.” (Fab 442)

<sup>30</sup> „Prea târziu! Am înghițit otrava înainte de a ieși din ascunzătoare. Îmi vâjâie capul! Mă duc!” (Oche 238)

4. Griffith HR, Johnson GE. The use of curare in general anesthesia. *Anesthesiology* 1942;3:418-20.
5. Jones KI. *The Sherlock Holmes Pharmacopoeia: Being an Examination into the Uses and Effects of Drugs and Poisons in the Sherlock Holmes Stories*. Oakmagic Books, Weston-super-Mare, England, 2002.
6. Grigorescu Em, Ciulei I, Stănescu U. *Index fitoterapeutic*. București: Ed. Medicală, 1986.
7. Brunton LL, Lazo JS, Parker KL (eds) *Goodman and Gilman's The Pharmacological Basis of Therapeutics*. 11th ed. New York: McGraw-Hill, 2006.
8. Stroescu V. *Bazele farmacologice ale practicii medicale*. Ed. a 5-a. București: Editura Medicala, 1997.
9. Thompson CJS. *Poisons and Poisoners*. New York: Barnes & Noble Books, 1993.
10. Levy J. *Poison: A Social History*. Brimscombe Port, Stroud: The History Press, 2011.
11. Molenaar GL. Les serpents venimeux des animaux passionants et dangereux. *Organograma* 1983; 4:23-27.
12. Encyclopedia of Life. *Cyanea capillata*. Lion's Mane Jellyfish. Available at <http://eol.org/pages/1005690/details>. Retrieved on 5 May 2017.
13. <http://www.nationalgeographic.com/animals/invertebrates/p/portuguese-man-of-war/> Retrieved on 5 May 2017.
14. Fenner PJ, Williamson JA. Worldwide deaths and severe envenomation from jelly fish stings. *Med J Aust*. 1996 Dec 2-16;165(11-12):658-61.
15. Billings H. The Materia Medica of Sherlock Holmes. *Baker Street Journal* 2006; 56(3):37-46.
16. Rudgley R. *The Encyclopaedia of Psychoactive Substances*. New York: St. Martin's Press, 1999.
17. Goodman LS, Gilman A. *Bazele farmacologice ale teraputicii*. Ed. a II-a. Traducere din limba engleză de T. Spandonide. București: Editura Medicală, 1960.
18. Dox IG, Melloni BJ, Eisner GM. HarperCollins. *Dicționar medical ilustrat*. București: Ed. Științelor Medicale, f.a.
19. Penso G, Proserpio G. *Index plantarum medicinalium totius mundi eorumque synonymorum*. Ed. 2, Milano: OEMF, 1997.
20. Campbell M. *Sherlock Holmes and Dr Watson: A Medical Digression*. New York: Magico Magazine, 1983.
21. Timbrell J. *Introduction to Toxicology*. 3rd ed. London: Taylor & Francis, 2002.

#### Abrevieri utilizate pentru sursele primare

#### În original

Abreviere	Titlu	Anul publicării
Devi	The Devil's Foot	1910
Gold	The Golden Pince-Nez	1904
Gree	The Greek Interpreter	1893
Houn	The Hound of the Baskervilles	1902
Lion	The Lion's Mane	1926

Reti	The Retired Colourman	1927
Sign	The Sign of the Four	1890
Spec	The Speckled Band	1892
Stud	A Study in Scarlet	1887

**Notă:** Toate titlurile de mai sus au ca sursă culegerea *Sherlock Holmes. The Complete Stories*, Wordsworth Editions, 2006. În edițiile princeps, unele dintre titluri conțineau și sintagma “*The Adventure of*”.

### În traducere

Abreviere	Titlu	Volum
Band	Aventura bandei cu pete	Aventurile lui Sherlock Holmes, vol. II, Best Publishing, 2004
Bask	Câinele din Baskerville	Aventurile lui Sherlock Holmes, Seria completă. Vol. III, Adevărul Holding, 2011
Cop	Copita dracului	Aventurile lui Sherlock Holmes. Seria completă. Vol. IV, Adevărul Holding 2011
Fab	Povestea bătrânului fabricant de vopsea	Aventurile lui Sherlock Holmes. Seria completă. Vol. IV, Adevărul Holding, 2011
Leu	Misterul coamnei de leu	Aventurile lui Sherlock Holmes. Seria completă. Vol. IV, Adevărul Holding, 2011
Oche	Ochelarii de aur	Aventurile lui Sherlock Holmes. Memoriile lui Sherlock Holmes. Adevărul Holding, 2009
Semn	Semnul celor patru	Aventurile lui Sherlock Holmes, vol. I, Best Publishing 2004
Stu	Studiu în roșu intens	Aventurile lui Sherlock Holmes, vol. I, Best Publishing 2004
Trad	Traducătorul de greacă	Aventurile lui Sherlock Holmes. Memoriile lui Sherlock Holmes. Adevărul Holding 2009

**Notă:** Sursele primare utilizate pentru traducerile în limba română a romanelor și povestirilor cu Sherlock Holmes sunt următoarele:

1. *Aventurile lui Sherlock Holmes*. Vol. I-II. Traducere de Liliana Angela Borșan. Best Publishing, 2004.
2. *Aventurile lui Sherlock Holmes*. Seria completă. Vol. III-IV. Traducere de Silvia Stan, Ileana Ionescu; Emilia Oanță, Adina Claudia Bergu. București: Adevărul Holding, 2011.
3. *Aventurile lui Sherlock Holmes. Memoriile lui Sherlock Holmes*. Traducere de Luiza Cionșirescu. București: Adevărul Holding, 2009.
4. *Semnul celor patru*. Traducere de Liliana Angela Borșan. Best Publishing, 2004.
5. *Studiu în roșu intens*. Traducere de Liliana Angela Borșan. Best Publishing, 2004.



## THE MATERNAL PERSPECTIVE IN THE NOVEL „OCHII MAICII DOMNULUI”

Alina Maria Nechita

PhD. Student, Tehnical University of Cluj-Napoca

*Abstract:* This paper aims to describe the main role which a mother has in her child's entire existence. By raising his son in an ultraprotective manner, Sabina becomes his only reason of being. Socially inappropriate, after the death of his mother, the young man fails to observe the purpose of existence and ends up in self-isolation, finding the necessary comfort in the icon of the Holy Virgin, the embodiment of the whole, the supreme native force, the only mobilizing vehicle.

*Key words:* Female character, maternal hypostasis, spirituality, existence, society.

În romanul cu vădit caracter liric *Ochii Maicii Domnului*, Tudor Arghezi inserează o serie de elemente autobiografice, întrucât ideea sa despre artă consta în prelucrarea tuturor evenimentelor palpabile, trăite, aflate la îndemâna spiritului și a rațiunii. Pornind de la ideea proprie - concluzie în urma unei vieți pline de neprevăzut - conform căreia „orice viață de om începe de mai multe ori”, autorul își înzestrează personajele cu fragmente din existența personală.

Oferind o dublă abordare, una din prisma Sabine și alta din prisma fiului său, Vintilă, romanul propune o reliefare aparte a statutului femeii și conturează ipostaza maternă a acesteia într-un mod inedit, acela al ființei care își lasă propriul univers să se destrame pentru a-și reclădi o nouă lume în jurul copilului ei. Pruncul „era tot ce avea tinerețea Sabine pe lume: ale lui erau nopțile ei albe, muncite până la pieirea văzului, ale lui inima, gândul, toată carnea și tot sufletul ei”.<sup>1</sup> Grija, tandrețea și iubirea direcționată într-un singur sens a Sabine fac din Vintilă nucleul existenței mamei sale. Copilul o numește dezmiertat „măicuță”, termen cu adânci conotații biblice și care prefigurează încă de la început mesajul din spatele titlului. De asemenea, descrierea femeii cu micul Vintilă în brațe și iubirea mai presus de orice închipuire cu care îl înconjoară sunt repere pentru refacerea imaginii sacerdotale a Fecioarei cu pruncul divin. Totuși, opera nu trebuie privită ca o scriere cu caracter religios, întrucât mitul biblic este relevant doar la nivel metaforic.

Povestea Sabine Voinea, asemeni poveștii de viață a oricărui om (în concepție argheziană), începe de mai multe ori. Tânăra nonconformistă provenită dintr-o familie înstărită frapează prin pasiunile sale inedite pentru femeia începutului de secol XX: șofatul și mecanica. Își împărțea echitabil timpul între cele două plăceri pentru care dovedea deosebit talent și îngrijirea voluntară a bolnavilor cărora le mai citea și pasaje din Biblie. Era puternică și neînfricată, dar deopotrivă sensibilă și credincioasă, asemeni Fecioarei din Orleans, simbol cu care naratorul nu ezită să o compare. Afișa mereu, însă, o mină melancolică și chiar tristă, ca și cum în interiorul ființei sale era dintotdeauna înkrustată conștientizarea sfârșitului.

Firea contemplativă, paradoxal împletită cu nevoia de aventură, și dorința de a ajuta au determinat-o pe Sabina să părăsească domiciliul părintesc, să se rupă de prima poveste a vieții sale și să întreprindă muncă de voluntariat în Saconnex, la sanatoriul doctorului Gauthier. Tânăra cuprinsă de elan ajunge repede în pragul depresiei, întrucât Elveția îi scoate în cale doar oameni care uită să se bucure viață, aflându-se în eterna căutare a unui sens și neobosita încercare de cuantificare a parametrilor existenței. Neîmplinirile pe plan profesional și imposibilitatea de a se apropia afectiv de acei oameni fără de emoții o determină pe Sabina să caute cu ardoare fericirea. Așadar, momentul în care, în timpul unei călătorii cu trenul, îl cunoaște pe căpitanul de marină William Horst, devine unul

<sup>1</sup> Tudor Arghezi, *Ochii Maicii Domnului*, București, Editura Eminescu, 1970, p.7.

al descătușării, al eliberării spiritului. Cei doi împărtășesc opinii despre curiozitățile lumii și citesc împreună din Cântarea Cântărilor. Cuprinși de puterea cuvintelor Bibliei și marcați de propriile condiții solitare, Sabina și Will realizează o uniune „pe viață și pe moarte” în compartimentul trenului, conștienți fiind că ceremonialul care a dus la schimbarea statutului lor civil nu este decât „o temniță de catifea, cu masa pusă sub lumina calmă, la o căldură dulce...o temniță pentru doi”<sup>2</sup>, dar totuși singura modalitate de a-și înscena fericirea de care aveau atâta nevoie. Unirea lor implică „iubire, predestinare și mister”<sup>3</sup> și se realizează ca un dat firesc, ca o contopire generatoare de lumi, întrucât fiecare este reprezentantul unui simbol vital: Sabina e pământul, concretul, realul, iar William e apa, misterul și depărtarea. De altfel, căpitanul iese din scenă într-o împrejurare „accidentală și enigmatică”, lăsându-și tânăra soție debusolată și într-o continuă luptă cu ea însăși, însă nu singură. La momentul dispariției lui Horst, Sabina purta în interiorul său rodul unei iubiri intense ce avea să-i dea un nou și particular sens existenței. Într-o discuție încărcată de lirism pe care tânăra văduvă o poartă cu doica sa, aceasta își anticipează calitățile materne aparte care vor contura și viitorul destin al lui Vintilă, prefigurând pentru întâia oară caracterul biblic și subliniind astfel asemănarea tot mai concludentă cu sacralitatea: „El e scuza mea că mai trăiesc după dispariția soțului meu și el va fi mântuitorul meu personal”<sup>4</sup>.

Romanul-poem prezintă două povești de viață, aflate sub influența aceluiași destin: povestea Sabinei, fiică rebelă, iubită pasională și mamă devotată și povestea lui Vintilă, fiul ajuns la douăzeci și doi de ani, inadapdat social și incapabil să își croiască un drum de unul singur. Doamna Voinea dispăre răpusă de o viață a permanentelor neajunsuri, dar rămâne actuală în amintirile și evocările fiului său, doctor în științele matematicii, călăuzit îndeaproape de portretul mamei și de principiile pe care aceasta i le insuflase de mic. Mama îi era adevărata rațiune de a fi, elementul fără de care își simțea existența destrămată, dar cu toate acestea, avea impresia că nu o cunoscuse nicicând cu adevărat din cauza secretelor pe care ea le ținuse cu sfințenie referitor căpitanul Horst. Golurile informaționale în privința paternității îl determină pe Vintilă să se considere „fiul lui Dumnezeu”, copil îndrumat de o mamă protectoare și cu un tată absent.

Pentru băiat, Sabina a fost întâiul dascăl. Ea reușea să găsească metode și explicații naive și să formuleze ghicitori tematice menite să faciliteze operațiuni cognitive simple, precum însușirea literelor alfabetului: „O să-ți fac o întrebare,/Cine-i gol, rotund și mare? (O)”<sup>5</sup>. Îi era mereu alături și se neglija pe sine din dorința de a nu rata nicio clipă alături de pruncul adorat. Avea doar douăzeci și trei de ani când devenise mamă, iar primul ei sentiment față de mica făptură căreia îi dăduse viață era născut din nevoia de protecție și de ocrotire. Îl iubea necondiționat, întrucât îl știa suflet din sufletul său, dar, mai presus de toate, îl resimțea ca pe salvatorul de care avea atâta nevoie. Renunțase la traiul fără lipsuri de la casa părintească tocmai pentru a putea păstra copilul rezultat în afara unei căsătorii legale, cu toate că legământul din compartimentul de tren fusese încărcat de mai multă spiritualitate decât unul oficializat după normele sociale. Se dedica întru totul rolului de mamă, iar copilul s-a dezvoltat într-o atmosferă în care Sabina era unicul simbol pentru orice sentiment. Femeia îl iubea atât de mult încât uneori își pierdea uzul rațiunii din dorința de a-l proteja și de a-i face dreptate; când profesorul de matematică îl lovește pe Vintilă, primul instinct al Sabinei este să scoată un pistol ascuns cu grijă între rafturile din casă și să iasă pentru a-i face singură dreptate. Prin grija exagerată și atitudinea ultraprotectivă, Sabina nu face altceva decât să acapareze mintea copilului și să îi anihileze întreaga ființă. Ajuns adult, Vintilă nu își mai vede rostul fără mama lui și nici nu concepe că ar putea avea o existență proprie dotată cu marea capacitate de a-și hotărî singur destinul. Trăiește într-o lume halucinantă și nu pătrunde mental ideea de trai autonom; singura variantă de reprezentare a vieții pentru el era prin ochii și simțurile mamei. Lipsit de conștiința individualității, Vintilă nu se mai percepe separat, ca entitate distinctă, nu mai are sentimentul că își aparține sieși.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p.105.

<sup>3</sup> Sanda Radian, *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*, București, Editura Minerva, 1986, p.48.

<sup>4</sup> Tudor Arghezi, *Op. cit.*, p.121.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, p.161.

În cazul relației mamă-fiu, avându-i ca protagoniști pe Sabina și pe Vintilă, se poate aduce în discuție fenomenul identificat de Freud sub numele de „complexul lui Oedip”. Pornind de la subiectul tragediei lui Sofocle, psihanalistul austriac a elaborat o teorie prin care justifică anumite trăsături comportamentale ale adulților ca fiind consecințele relațiilor din copilărie cu părintele de sex opus. În cazul fetelor, complexul oedipian se manifestă mult atenuat, fiind puține cazurile în care produc efecte ulterioare vizibile sau marcante. Pentru reprezentanții sexului bărbătesc, însă, perioada adultă este adeseori marcată hotărâtor de primele experiențele legate de figura maternă. „Bărbatul adult păstrează, în egală măsură, în inconștientul lui amintirea fantasmelor feminizante, de cand era copil mic, în care era iubit pasiv de ființele cele mai apropiate. Aceste amintiri vagi reprezintă partea lui de feminitate. Și cel mai viril bărbat o posedă. Chiar și așa, când se îndrăgostește cu adevărat, el idealizează (ca pe mamă) obiectul patimii sale. O face în așa măsură încât redevine un copil neputincios. Este o experiență grea pentru o ființă care are o nevoie esențială de a se simți puternică.”<sup>6</sup> Figura marcantă a mamei ca singura prezență feminină a copilăriei sale și dragostea maladivă și sufocantă îi pecetluiesc destinul, Vintilă nereușind, ca adult, să accepte în viața lui o altă femeie. În momentul în care o tânără își mărturisește sentimentele de admirație la adresa sa, bărbatul se simte încolțit și își percepe spațiul intim invadat în mod brutal. Existența lui Vintilă este compusă din propria sa persoană și eterna imagine și influență a Sabinei, iar orice alt termen devenea, incontestabil, în plus. Mama reprezenta întreaga sa lume și substituia orice imagine a feminității firesc necesară în viața unui bărbat: mamă, fiică, soție sau amică. Comportamentul lui Vintilă poate fi perceput la granița dintre patologie și spiritualitate; dragostea pentru amintirea mamei se transformă în obsesie, acesta refuză realul, dar găsește, în cele din urmă, confortul și alinarea necesare în icoana Maicii Domnului pe care o percepe ca pe un portret al Sabinei. Din interiorul picturii, tânărul doctor în matematici aude vorbele calde ale femeii care i-a dat viață și dezmiertările care i-au călăuzit copilăria. Ca o consecință firească, decide să nu se mai separe nicicând de năluca ce îi generează sensul existenței, așa că alege fără ezitare să îmbrace straiul monahal și să se rupă total de lumea cotidiană de care era oricum străin. Reamintindu-ne mesajul inițial, conform căruia „orice viață de om începe de mai multe ori”, putem afirma că decizia lui Vintilă Voinea este practic debutul unei noi existențe: despărțirea de forfota civilă și de puținele cunoștințe pe care le avea simbolizează intrarea în moarte fizică, anularea sa ca persoană și asigurarea traiului veșnic în singurul mod acceptat: în consubstanțialitate cu ființa Sabinei.

Romanul *Ochii Maicii Domnului* trebuie citit, implicit pentru a înțelege natura ipostazei materne, ținând cont de aspectele de ordin biografic, pe care Arghezi decide să le exploateze. Ca figură părintească, între poet și personajul său feminin, Sabina, se pot stabili certe asemănări la nivel comportamental. Ambii își exercită atribuțiile părintești cu deosebită dedicare și incontestabil devotament, reușind să rămână amintiri neprețuite în sufletele propriilor copii: „Tata nu amesteca literatura cu viața noastră de familie. La fel ca și mama, era foarte gospodăr și se îngrijea ca să nu lipsească nimic gospodăriei noastre, iar prezența lui se făcea în orice loc simțită [...] nu a lipsit niciodată de lângă noi, avându-l alături în toate momentele noastre de bucurie și de nevoie. Nu a existat cuvântul <<n-am timp>>”.<sup>7</sup> În roman, condiția Sabinei Voinea era, ca rezultat al propriilor alegeri, cel mult modestă și grea. Totuși, aceste aspecte de ordin social nu afectează întru nimic relația specială pe care o are cu pruncul ei și dorința neștrămutată de a menține unitatea micii sale familii. Similar, Arghezi este cel care, ajuns la vârsta adultă, își întreține financiar rudele, întrucât „mama și fratele sunt de condiție umilă”.<sup>8</sup> Ca răspuns, în numele dragostei și al sacrificiului, aceștia, „la rândul lor, îi trimit coșuri cu mâncare, totul vădind o familie unită, obișnuită cu greutățile și redusă la cât mai puțin, în privința cheltuielilor”.<sup>9</sup> În acest punct, Sabina devine o imagine în oglindă a condiției creatorului său, cu atât mai mult cu cât iubirea părintească răzbate în același mod intens în ambele suflete. Stabilite în Geneva, Arghezi obișnuia să își încheie scrisorile cu un mesaj cu certă încărcătură

<sup>6</sup> Mihnea Popescu, *E vina complexului Oedip*, în revista „Psychologies”, din 2 decembrie 2008.

<sup>7</sup> Mitzura Arghezi, *Mărțișorul, mica noastră patrie*, în revista „Luceafărul” din 19 mai 1979.

<sup>8</sup> Barbu Cioculescu, *Tudor Arghezi. Autoportret prin corespondență*, București, Editura Eminescu, 1982, p.48.

<sup>9</sup> *Idem*.

emoțională care îl avea în centru pe fiul său: „[...] lui Eliazar îi sărută locul unde bate inima”.<sup>10</sup> Chiar și așa, relația stabilită cu membrii familiei nu are nimic din aspectul exagerat și sufocant ce caracterizează legătura Sabinei cu Vintilă. Arghezi are capacitatea să se detașeze și pleacă în Elveția (a altă asemănare cu personajul feminin din roman) de unde continuă să își întrețină familia. Treptat, apare o ruptură, o situație de criză cauzată de un anume decalaj al mentalităților, iar poetul începe să se simtă tot mai puțin înțeles de către ai săi: „Cum? N-ai învățat încă a mă cunoaște, de-mi scrieți uneori atât de mult ca unui străin?”<sup>11</sup> Vizând de asemenea aspectul biografic, se poate pune semnul echivalenței între decizia lui Vintilă de a se călugări și tentativa autorului de a urma, în anii tinereții, aceeași cale. Într-un dialog pe care îl poartă cu I. Biberi, Arghezi mărturisește cu privire la episodul duhovnicesc din viața sa: „Voiam să trăiesc o experiență, nu o dogmă. Nu sînt atare om. Mi-e indiferentă forma de religie; ceea ce mă interesează ar fi fost o nuanță nouă de parfum de smirnă și ceară, pe care speram să o găsesc rătăcind...”<sup>12</sup> În același mod, Vintilă caută o nouă experiență, una care să îl apropie de mama sa și să îl rupă de lumea care îl percepea ca pe un ciudat și stingher suflet fără posibilitate de recuperare. Nu este interesat de o anume formă de religie, canoanele și dogmele rămân niște formalități inutile. Nevoia apropierei de credință se justifică prin asocierea pe care neofitul o realizează între Sfânta Fecioară și propria mamă, totul lui, unicul și iramplasabilul sens al existenței sale. Diferența este realizată de faptul că, pentru Arghezi, experiența monahală a reprezentat un singur moment în devenirea sa umană, întrucât vocația de scriitor avea să primeze. De asemenea, continuând să cuantifice evenimentele din jurul său prin prisma rațiunii, ajunge să vadă și să înțeleagă aspecte care îl dezamăgesc și îl determină să se întoarcă, fără prea multe regrete, la statutul de civil. Vintilă Voinea, însă, pare a fi într-o transă spirituală în momentul în care, realizând echivalența între icoană și Sabina, hotărăște să devină monah și ar fi de necrezut că în mintea lui ar putea încolți gândul renunțării. Autorul nu ne destăinuie ce se mai întâmplă cu personajul, lăsând finalul deschis oricărei interpretări. Văzut într-o altă cheie, sfârșitul istoriei cunoscute a lui Vintilă vine ca o spovedanie târzie a autorului, ca un omagiu adus perioadei și timpului consacrate total și hotărâtor credinței: „Soluția din urmă trebuie privită, în cadrul biografiei sufletești a autorului, cu multă seriozitate, de vreme ce vine de la un fost monah. S-ar părea că romanul este un fel de căință târzie, o realizare fictivă a unei vocații zădărnice”.<sup>13</sup>

În romanul *Ochii Maicii Domnului*, cultul mistic al femeii-mamă e total și nu lasă loc sentimentelor negative sau reacțiilor încărcate de scepticism. Traducându-l pe Baudelaire, Arghezi intră în contact cu viziunea poetului francez legată de spiritualitate și de raportare la divinitate, însă alege să adopte o perspectivă diferită. Poezia *À une Madone*, inclusă în volumul *Les Fleurs du Mal*, prezintă o altă imagine a Mamei Universale în raport cu fiul dezmădăduit. Madona baudelairiană e una rece și distantă, care nu rezonază în niciun fel cu disperarea fiului căzut la picioarele sale, rămânând la stadiul de statuie ridicată pe un pedestal și încojurată de un cumul de adulație, teamă și neîncredere. „Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse,/ Un autel souterrain au fond de ma détresse,/ Et creuser dans le coin le plus noir de mon coeur,/ Loin du désir mondain et du regard moqueur,/ Une niche, d'azur et d'or tout émaillée,/ Où tu te dresseras, Statue émerveillée.”<sup>14</sup> Spre deosebire de eul liric baudelairian, Vintilă crede cu ardoare în capacitățile de metamorfoză ale Fecioarei Sfinte în femeie obișnuită, conferindu-i astfel o aură maternă și caldă. Nu se îndoiește nicio clipă și nu este atacat de „sarpele neîncrederei”, astfel că și divinitatea îi răspunde în consecință. Eterna Mamă capătă, în viziune argheziană, atribute ale umanității, facilitând comunicarea dintre cele două lumi. Ochii Maicii cerești primesc proprietatea ochilor Sabinei, se umplu de afecțiune și de grijă, iar întreaga ființă reprezentată de icoană se încarcă de atribute materne în legătură cu cel ce stăruie

<sup>10</sup>Barbu Cioculescu, *Op. cit.*, p.49.

<sup>11</sup>*Ibidem*, p.55.

<sup>12</sup>Nicolae Manolescu, *Tudor Arghezi, poet nereligios*, apud. I. Biberi, *Lumea de mâine*, în *Tudor Arghezi interpretat de...*, coord. Alex. Ștefănescu, București, Editura Eminescu, 1981, p. 204.

<sup>13</sup>G. Călinescu, *Tudor Arghezi*, în *Tudor Arghezi interpretat de...*, coord. Alex. Ștefănescu, București, Editura Eminescu, 1981, p.127.

<sup>14</sup>Charles Baudelaire, *Les Fleures du Mal*, Vanves, Editura Hazan, 2012.

înaintea-i. La Baudelaire, Fecioara rămâne ascunsă, nu își dezvăluie tainele, nu consolează cu blândețe, părând neînduplecată de lacrimile vii care imploră după un semn de atestare a existenței.

Prin creionarea Sabinei, Tudor Arghezi realizează un personaj deosebit din prisma ipostazei materne. Prin analogie cu elementele de biografie, putem afirma că mama protectoare din roman înglobează o parte din firea, sufletul și viziunea despre viață și familie a propriului său creator. În cadrul aceluiași personaj, se împletesc în manieră interesantă, două atitudini diferite, doar una fiind reprezentativă pentru concepția autorului despre femei (așa cum ea rezultă din propriile cuvinte dintr-o scrisoare adresată mamei sale): „[...] o fată trebuie să știe să facă bucate, să coasă nasturi și să ție curată o casă și pentru asta licența și bacalaureatul de obicei e o garanție de murdărie și de prostie”.<sup>15</sup> Tânăra Sabina dovedește certe înclinații spre învățătură și acțiuni de voluntariat, ba chiar spre îndeletniciri bizare pentru o tânără din acea perioadă: șofatul și lectura, pe nerăsuflăte, a cărților de mecanică. Cu toate acestea, ipostaza de mamă o schimbă și îi trezește nebănuite instincte materne, accelerând și dezvoltarea firească a celor gospodărești. Din tânăra neînfricăată și plină de elan, Sabina devine, pe rând, o soție pătimașă în eterna căutare a fericirii și o mamă devotată, care își exagerează rolul și atribuțiile. Prin supraestimarea sarcinilor materne, declanșează în mintea și sufletul fiului său ideea femeii totale, unice, o obsesie care duce, în final, la asocierea ei cu Maica Domnului, fapt care îi asigură accesul la viață chiar și după ce trece pragul morții.

## BIBLIOGRAPHY

ARGHEZI, Mitzura *Mărțișorul, mica noastră patrie*, în revista „Luceafărul” din 19 mai 1979.

ARGHEZI, Tudor, *Ochii Maicii Domnului*, București, Editura Eminescu, 1970.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleures du Mal*, Vanves, Editura Hazan, 2012.

CĂLINESCU, G., *Tudor Arghezi*, în *Tudor Arghezi interpretat de...*, coord. Alex. Ștefănescu, București, Editura Eminescu, 1981.

CIOCULESCU, Barbu, *Tudor Arghezi. Autoportret prin corespondență*, București, Editura Eminescu, 1982.

MANOLESCU, Nicolae, *Tudor Arghezi, poet nereligios*, în *Tudor Arghezi interpretat de...*, coord. Alex. Ștefănescu, București, Editura Eminescu, 1981.

POPESCU, Mihnea, *E vina complexului Oedip*, în revista „Psychologies”, din 2 decembrie 2008.

RADIAN, Sanda, *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*, București, Editura Minerva, 1986.

<sup>15</sup> Barbu Cioculescu, *Op. cit.*, p.53.



## PETRE PANDREA AND HIS EXPERIENCE IN ROMANIAN COMMUNIST PRISONS

### AS REFLECTED IN HIS WORKS

Ana-Gabriela Pop

PhD. Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

*Abstract:* Petre Pandrea was a well-known Romanian lawyer, also interested in literature. His pleas in favour of different political, ethnic or religious minorities, as well as the fact that he was married to Elisa Pătrăşcanu, the sister of the influential communist leader Lucreţiu Pătrăşcanu attracted the Security's attention upon him, and he eventually ended up in prison.

His experience during the years of detention are partially described and analyzed in his diaries, which were published in Romania after 1989. Petre Pandrea was a very strong personality, very impulsive, unwilling to compromise and paying attention to everything and everyone, labeling people and situation without any mercy. All these make his diaries very interesting works both as life experience and also as literary form.

*Keywords:* Petre Pandrea, communism, diary, prison, politics.

Petre Pandrea s-a născut pe 26 iunie 1904 la Balş, în fostul judeţ Romanaţi, într-o familie mare, tatăl său fiind un ţăran înstărit, iar mama sa – casnică. Numele de botez, păstrat şi în acte de-a lungul întregii vieţi a fost cel de Petre I. Marcu, însă a publicat în reviste şi ziare sub diverse pseudonime: Petre Marcu-Balş, Petre Diacu, Petru Albotă, Gajus, Petre Dragu, Petre I. etc

A urmat studii la Balş, Târgovişte (Liceul militar de cadeţi, în clasa profesorului Nae Ionescu) şi Craiova. A continuat cu studii de drept la Facultatea din Bucureşti, unde a susţinut şi licenţa, precum şi doctoratul cu teza *Izvoarele lui Simeon Bărnuţiu*, publicată în 1928 în *Revista de Drept public*. Pregătirea sa profesională a fost completată cu studii de doctorat şi specializare juridico-filosofică în Germania (Heidelberg, Berlin, München), Franţa (Paris), Italia (Roma), Austria (Viena), Cehoslovacia (Praga) şi Ungaria (Budapesta).

Petre Pandrea a publicat articole din cele mai diverse în numeroase reviste şi ziare: *Flacăra*, *Gândirea*, *Viaţa Românească*, *Adevărul Literar*, *Contemporanul*, *Dreptatea*, *Dimineaţa* etc.

Petre Pandrea a fost autor a numeroase lucrări de specialitate: *Psihanaliza judiciară*, *Criminologia dialectică*, *Procedura penală* etc, dar şi de interes literar, puţine dintre ele apărând totuşi antum, majoritatea lor fiind valorificate după 1989: *Portrete şi controverse* (1945), *Pomul vieţii*, *Jurnal intim 1944* (1945), *Brâncuşi, amintiri şi exegeze* (1967), *Eseuri* (1971), *Atitudini şi controverse* (1981), *Memoriile mandarinului valah* (2000), *Reeducarea de la Aiud (Jurnal penitenciar: 1961-1964)* (2000), *Garda de Fier, Jurnal de filosofie politică (Memorii penitenciare)* (2001), *Helvetizarea României (Jurnal intim, Pomul vieţii 1947)* (2001), *Crugul mandarinului (Jurnal intim: 1952-1958)* (2002), *Călugărul alb* (2003), *Turnul de ivoriu, Memorii* (2004), *Soarele melancoliei, Memorii* (2004), *Noaptea Valahiei, Jurnal intim: 1952-1968* (2006), *Brâncuşi, Amintiri şi exegeze: estetica lui Brâncuşi*, volumul I (2009), *Brâncuşi, Pravila de la Craiova: Etica lui Brâncuşi*, volumul II (2010), *Brâncuşi, Amicii şi Inamicii*, volumul III (2010), *Memoriile Mandarinului Valah, Jurnal: 1954-1956* (2011).

În 1932 s-a căsătorit cu Elisa Pătrăşcanu, sora liderului comunist Lucreţiu Pătrăşcanu, fapt care a făcut ca el să fie permanent în atenţia organelor de siguranţă ale statului.

În epocă s-a bucurat de o frumoasă reputație de avocat penalist pledant de mare valoare, dar mai ales unul dintre puținii care nu s-au sfiit să accepte cazuri refuzate de alții, fiind prea dificile și periculoase din punct de vedere politic. Astfel, a fost apărător (deseori cu titlu gratuit) în procese implicând membrii PCR sau PNT, dar și evrei sau minorități religioase, atât în țară cât și în străinătate. Probabil cel mai cunoscut caz al său a fost cel al Mănăstirii Vladimirești din Moldova, ale cărei călugărițe se remarcă prin păstrarea ritului vechi, așa-zișii stiliști, și prin austeritatea vieții monahale. Călugărițele și părintele duhovnic au fost condamnați la ani grei de închisoare, în timp ce pentru Petre Pandrea a reprezentat un motiv pentru a doua sa condamnare la închisoare.

Petre Pandrea a fost închis în două rânduri, fiind reținut în penitenciarele Aiud, Ocnele Mari, Uranus, Jilava, Malmaison, Pitești. Prima dată a fost reținut timp de 4 ani (între 1947-1952) fără a fi fost nici anchetat, nici judecat. A doua perioadă de detenție a fost între 1958-1964, fiind condamnat în 1959 la 15 ani de muncă silnică și eliberat cu ocazia marii amnistii din 1964. În cazul său învinuirile au fost multe și grave: săvârșirea infracțiunii de uneltire contra ordinii sociale, activitate de agitație contrarevoluționară și defăimarea organelor de stat și a persoanelor care desfășoară activități cu caracter obștesc în România.

A fost suspendat din Baroul avocaților și din Uniunea Scriitorilor în anul 1948, fiind repus în drepturi după eliberarea din 1964. Petre Pandrea a decedat în anul 1968 pe patul de spital, urmare a suferințelor și privațiunilor îndurate de-a lungul anilor de detenție.

Jurnalele sale surprind experiența sa ca deținut politic în închisorile comuniste, starea generală a societății, dar oferă și niște portrete extrem de acide ale principalilor lideri ai vremii, memororii din vremea dinainte de venirea la putere a comuniștilor, surprinzând neiertător toate căderile, slăbiciunile și viciile oamenilor politici.

De altfel, tocmai aceste portrete constituie principala atracție a acestor scrieri, căci, dincolo de subiectivismul care transpare limpede, ele oferă și indicii, informații cu privire la percepția publică asupra acestor persoane, uneori axându-se chiar pe latura de bârfă, speculații, fiind destul de greu de decelat care era realitatea. Însă însuși pitorescul diatribelor constituie farmecul, puterea ironiei lui Petre Pandrea fiind nimicitoare.

Portretul succint al lui Petru Groza este un exemplu relevant al puterii plastice și metaforice al scrierii lui Petre Pandrea:

*„Nu-mi face impresia unui vulpoi. Are o inteligență de șarpe și o inimă mai curată decât a porumbiței. (...) Există un colț azuriu în sufletul de ocnă al lui Petru Groza.”<sup>1</sup>*

Sigur pe el, pe pregătirea sa intelectuală, pe formarea sa profesională și, mai ales, pe competența și integritatea sa profesională, Petre Pandrea nu acceptă compromisul, ci luptă pentru a susține ceea ce considera corect.

Realizat profesional și material, Petre Pandrea pare să își fi dorit totuși să se afirme și ca scriitor într-o măsură mai mare decât a reușit.

*„Dintre toate laturile existenței sale (avocat, scriitor, jurnalist, sociolog, economist, moralist și filosof), pe care singur și le enumera (ignorând desigur multe altele) (...), calitatea de scriitor este aceea la care Petre Pandrea a ținut, se pare, cel mai mult.”<sup>2</sup>*

Iar nerealizarea ca scriitor a resimțit-o ca pe o mare înfrângere, cu atât mai mult cu cât era conștient de talentul său, lucrul care îi fusese și confirmat de mulți alții. Trecerea anilor și greutatea vieții nu îl fac să renunțe la dorința sa de a crea ceva și în plan literar. În plus, consideră experiența de viață acumulată drept o șansă în plus de a realiza ceva în plan literar.

*„Nu m-am realizat deloc ca scriitor. Aici este taina durerii mele adânci. Am spus-o cândva cu orgolii. Am fost la debut prozatorul cel mai puternic al generației mele literare și m-am risipit ca un nemernic în foiletoane și articole de ziare. (...) Experiența personală este un simplu borhot de*

<sup>1</sup> Petre Pandrea, *Turnul de ivoriu. Memorii*, Prefață de Ștefan Dimitriu, Ediție îngrijită și postfață de Nadia Marcu-Pandrea, Editura Vremea XXI, București, 2004, p. 47.

<sup>2</sup> Ștefan Dimitriu, *Arta portretului*, în Petre Pandrea, *Soarele melancoliei. Memorii*, prefață de Ștefan Dimitriu, Ediție îngrijită de Nadia Marcu-Pandrea, Editura Vremea XXI, București, 2005, p. 7

*fructe coapte pentru un scriitor, din care el urmează să extragă și să decanteze lichiorurile, cărnurile și adjuvantele, pentru un bucătar de lux, din care urmează a se prepara menu-ul.*"<sup>3</sup>

Autorul surprinde cu luciditate duritatea vremurilor, instabilitatea politică, dar și a prietenilor. Consideră închisorile drept un promontoriu al valorii, acolo fiind reținuți cei mai importanți oameni ai vremii, de care se temeau comuniștii și astfel încercau să îi neutralizeze, chiar să îi convingă să colaboreze. Încercările prin care trece îl determină pe Petre Pandrea să le considere drept un fel de moment zero, în care poate realiza ce reprezintă el însuși:

*„Am avut mulți amici. Am avut și oarecare dușmani politici, niște proști vulgari, de vreme ce-am fost în cinci rânduri arestat pentru idei scrise și pledoarii de avocat. Am stat întemnițat peste un deceniu, în diverse reprize. Aceste pușcării au fost promontoriile cele mai înaintate ale învălmășagului și tempestii abătute asupra țării mele.(...)”*

*N-am știut niciodată că-mi aparțin în întregime, de prin 1921 până azi, 1966.*"<sup>4</sup>

La Petre Pandrea predomină intransigența, acceptarea mai degrabă a pedepsei decât înjosirea și renunțarea la principii. Din memoriile sale răzbate mândria de a nu fi abdicat, îndârjirea, încrâncenarea de a o lua oricând de la capăt, de a nu se da bătut. Și credința continuă că va reuși să depășească orice problemă și provocare a sorții.

Din memoriile lui Petre Pandrea răzbate personalitatea sa puternică, nonconformistă. Este un om care își cunoaște propria valoare, este mândru de ce a făcut și a realizat în viață. El ia închisoarea ca pe o nouă provocare, la care, în virtutea poziției sale sociale, este nevoit să răspundă cu demnitate.

*„Am vorbit de la înălțimea micului meu amvon judiciar. Am ispășit 5 ani de pârnaie, o nouă serie de sudălmii și calomnii, familia mi-a rămas de izbeliște, în cruntă prigoană.*

*Eliberat, am luat-o da capo. Eu nu pot tăcea. Eu nu pot trăi fără onoare. (...)*

*Nu sunt nici măcar un erou al timpului nostru, cum s-a creat legenda prin pușcării, fiindcă-mi dau seama că am ajuns o fantasmă legendară, am o reputație considerabilă în țară, câștigată în pușcării, și povara ei mă plictisește.*"<sup>5</sup>

Conștiința și profesionalismul ca avocat l-au determinat să accepte și cazuri dificile, de care ceilalți se fereau, însă nu regretă nici un moment. E chiar mândru că a avut curajul de a-și urma vocația și de a compărea în acele procese, chiar dacă au avut ca rezultat condamnarea sa la ani de închisoare.

*„Am refuzat toată viața mea să fac pledoarii siropoase și m-am simțit jignit până în adâncul sufletului, când mi s-a cerut să fac pledoarii în acuzare, am bătut cu pumnul în masă și am plecat, senin, pentru 5 ani în pușcărie. Nu regret. Am salvat un principiu de bază al meseriei mele în Valahia, care mi-a dat timp de două decenii sens vieții, satisfacții și belșug pe toate planurile.*"<sup>6</sup>

La Ocnele Mari profită de numeroasele personalități reunite acolo și își petrec vremea ținând conferințe pe cele mai diverse probleme, conferințe care îi ajută să depășească neajunsurile și umilințele detenției. Și aici se erijează în lider al aceste autoproclamate „Academii”.

*„Eram exponent, iar nu personalitate. Eram Președintele unei Academii de sub pământ, unde zăceau cele mai frumoase inteligențe ale Patriei. (...)*

*Ce-am realizat în acțiunea de la Ocnele Mari? (...) o Academie de sub pământ, o adevărată catedrală de cultură academică, aulică, impasibilă, seniorială și mandarinală, într-un moment de vijelie și năpastă, ca să rămână o pildă urmașilor noștri despre forța, echilibrul și înțelepciunea generației mele răstignite prin răzmerițe, războaie și revoluții. Am ajutat să zidim ctitoria Academiei de sub pământ de la Ocnele Mari, pentru mântuirea noastră personală din năpastă, spleen și sfadă.*"<sup>7</sup>

Formația sa de criminalist îi permite, ba chiar îi inspiră o permanentă observare a celor cu care vine în contact. Obicei care îi permite nu doar să cunoască oamenii, dar și să depășească mai

<sup>3</sup> Petre Pandrea, *Turnul de ivoriu. Memorii*, op.cit., p. 235-236.

<sup>4</sup> Petre Pandrea, *Soarele melancoliei. Memorii*, op.cit., p. 201.

<sup>5</sup> Petre Pandrea, *Turnul de ivoriu. Memorii*, op.cit., p. 119.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 34.

<sup>7</sup> Petre Pandrea, *Memoriile mandarinului valah. Jurnal. 1954-1956*, Prefață de Ștefan Dimitriu, Ediție revăzută și adnotată de Nadia Marcu-Pandrea, Editura Vremea, București, 2011, p. 117.

ușor timpul care trece, catalogând fapte și persoane prin prisma evenimentelor, dar și a trăsăturilor comportamentale.

Petre Pandrea folosește timpul care curgea lent în închisoare pentru a rememora trecutul, dar și pentru analize la rece a ceea ce se petrecea în țară și ajunge la concluzia că principal vinovat pentru atmosfera din România, dar și pentru răutatea, lașitatea și meschinăria oamenilor îl reprezintă frica atotstăpânitoare.

*„De unde provine răutatea inexplicabilă pe care o găsesc generalizată în 1955 și nu o găseam în 1926 și nici măcar în 1945?*

*Din frică. (...) În urma arestărilor masive din 1947 și 1948, s-a abătut o mare spaimă și asupra cetățeanului român. N-a fost niciodată un cetățean conștient, responsabil și curajos. (...)*

*Din frică se nasc șiretenia și răutatea. Lașitatea este primul aspect efemer. Vin epifenomenele cu caracter de permanentizare, adică răutatea benevolă și viclenia. (...)*

*În această epocă, între cetățenii români nu mai funcționează legăturile charismatice. Nu funcționează nici relațiile de rubedenie. De frică, fratele nu-și mai vede sora. Nu mai merg transmisiunile între prieteni. Prietenia este o mașină delicată, de fapt cuplarea a două mașini psihice cu ruajuri delicate. Solidaritatea profesională a zburat. Atomizarea psihologică din spaimă este fenomenul remarcabil contemporan.”<sup>8</sup>*

Spre deosebire de alte persoane care nu au rezistat sistemului de degradare și înspăimântare la care au fost supuse, Petre Pandrea nu a abdicat nici un moment de la principiile sale. În stilul deja cunoscut, nu ezită să afirme cu o vădită notă de mândrie acest lucru, accentuând și importanța imensului său orgoliu în comportamentul său vertical.

Ființă rațională, Petre Pandrea nu ezită totuși să descrie experiențele extracorporale experimentate în stare de extremă slăbiciune, cauzată de boală și de foame. Asemenea relatări sunt locuri comune în relatările despre anii de detenție ai majorității autorilor de lucrări cu caracter memorialistic. Ține să precizeze că la vremea respectivă chiar credea că e reală experiența, privind, însă, retrospectiv, înțelege că a fost vorba de o părere, cauzată de starea de extremă slăbiciune fizică și psihică în care se afla.

*„Venisem bolnav de icter, muribund. (...) Doream moartea. O priveam cu speranță și voioșie. (...) Eu știu și astăzi că am depășit materia, că mă ridicam încetinel, centimetru cu centimetru, trupul părănd un fulg. A fost părere? A fost realitate? Atunci știam că este realitate. Acum, cu stomacul plin, fără castitate și post, înconjurat de nevestă și copii, plin de griji, așteptând în vizită la mine prieteni și rude, mi se par utopii și halucinații, stări maladive de înfometare, deznădejde și solitudine ale unui pușcăriaș”<sup>9</sup>*

Cu toate acestea, Petre Pandrea refuză să urmeze calea bătută, menită a-l ajuta să depășească cu mai multă ușurință experiența carcerală. Nu acceptă religia ca pe un panaceu universal, nu acceptă să se scufunde în credință pentru a supraviețui. Preferă, plin de orgoliu, să își limpezească raportul cu Dumnezeu doar în libertate, pentru a putea vorbi într-adevăr de o alegere în deplină cunoștință de cauză și conștientă, nu de una conjuncturală, determinată de subminarea încrederii și a voinței de către condițiile grele de detenție.

*„Eu m-am ținut drept, în picioare, înfășurat în vâlul subțire, mătăsos, al mandarinatului. N-am ingenuncheat din orgoliu. Nu voiam să mă predau nici unei puteri văzute și nevăzute. Cum m-aș putea preda chiar blândului Iisus, în condițiuni de o vulgaritate morală atroce? Să am la gât cuțitul penitenciar și să implor grația divină? Să mă rog? Să-mi salveze viața, familia, libertatea?*

*Mi-am rezervat problema soluționării religioase în stare de libertate, de comoditate sau fericire personală. Numai atunci conversiunea mea ar avea un sens, o frumusețe, o valabilitate oarecare. Când ai cuțitul la os, când ești la înghesuială, ce poate fi mai ieftin și mai bicisnic decât să cazi în genunchi și să te rogi pentru îndurare?”<sup>10</sup>*

<sup>8</sup> *Idem*, p. 147-148.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 154-155.

<sup>10</sup> Petre Pandrea, *Turnul de ivoriu. Memorii*, op.cit., p. 151.



Petre Pandrea a folosit perioada de detenție și pentru autoanaliză, zilele de claustrare de unul singur fiind dedicate unei priviri retrospective asupra traseului său exterior, dar și a celui interior. Potrivniciile pe care soarta i le-a scos în cale nu au făcut decât să îl întărească. Rezultatul scrutării interioare proclamă existența tăriei interioare și, ca urmare, posibilitatea rezistenței.

*„Prima sută de zile de arest am stat singur, în claustrare de ermit, la post aproape negru de înfometarea de la Malmaison și Pitești. Claustrarea mi-a priit. N-am fost nici schingiuit fizic, nici torturat cu anchete. Eram în depozit. În acea sută de zile, am făcut un tur de orizont al situației și al problemelor. Nu mă voi lăsa înfricoșat de tulburarea momentului istoric și de turbarea oamenilor. (...) Amintirile mele afective și livrești sunt comori care mă pot hrăni până la moarte. N-am nevoie decât de onoare și de chibzuință. Răgazul impus mă va ajuta să urc câteva trepte spre înțelepciune.*

*Care înțelepciune?*

*Răspunsul a fost ușor: înțelepciunea plaiurilor și a epocii mele, fiindcă eu sunt oltean și european prin factură și predilecții.”<sup>11</sup>*

În ceea ce privește nevoia de a întocmi jurnalul, Petre Pandrea pornește de la disprețul față de această colecție de date mizere, banale, însă înțelege și totodată prețuiește și rolul confesiunii, cu rol de rememorare, de defulare, dar și de purificare.

*„De ce țin acest jurnal intim?*

*De ce târăsc după mine, aproape cotidian, acest fărâș cu deșeuri fiziologice, gunoaie morale și zdrențe de gânduri? Nici eu nu știu.(...)*

*Mizeria jurnalelor intime este indicibilă, dar și salvatoare: prin jurnalul mnemotehnic însemnând acele stări sufletești hilare și maladive, plivești buruiana și înlături dejecția!”<sup>12</sup>*

Într-adevăr aceste însemnări sunt mai degrabă o modalitate de defulare a senzațiilor și gândurilor adunate pe parcursul unei zile, dar și de rememorare a unor episoade dintr-o existență extrem de zbuciumată, toate dublate de cugetări, observații sau analize. Toate acestea concură în a transforma memoriile lui Petre Pandrea într-o operă cu caracter mult mai complex, după cum s-a și remarcat:

*„Însemnările sale, deși zilnice, nu sunt totuși, decât arareori, pagini de jurnal. Ele au, mai degrabă, menirea de a-l pune pe scriitorul Petre Pandrea în situația de a-și descărca, zilnic, prea-plinul său sufletesc – amintiri din diferite perioade ale existenței sale, bătălii câștigate și bătălii pierdute, observații de viață, cugetări filosofice ori politice, analize psihologice, evocări ale unor personalități ale trecutului sau ale momentului. Dar, în același timp – fapt demn de remarcat – moralistul din el este întotdeauna prezent la datorie.”<sup>13</sup>*

Petre Pandrea apare ca o voce puternică și neechivocă, din paginile lui răzbat notații cu puternic conținut emoțional, nu prezintă obiectiv faptele, ci profund și declarat subiectiv, filtrate prin prisma personală. Nota profund personală este explicabilă prin implicarea sa puternică în evenimentele narate. Petre Pandrea privește din miezul evenimentelor, nu liniștit, de pe margine, și își asumă nota personală.

În închisoare, Petre Pandrea își păstrează intact orgoliul nedezmintit din viața de zi cu zi, privește, analizează și redă fapte, situații, figuri de oameni din închisoare și din libertate, neezitând să eticheteze, să descrie, accentuând nemilos tocmai pe punctele slabe ale acestora.

*„Detenția lui Pandrea, petrecută în pânțele lumii pe care o visa la 1945, este bântuită de spectre: spectrele trădătorilor care au înșelat generații de stăpâni, ajungând, la rândul-le, stăpânii Republicii Populare, Sadoveanu sau Ralea, dar și spectrele <eroilor trădați ai clasei muncitoare>. Memoria avocatului antifascist, om de legătură în operațiunile Cominternului, este prodigioasă și pulsiunea sadiană este o pulsiune a memoriei.”<sup>14</sup>*

<sup>11</sup> *Idem*, p. 153.

<sup>12</sup> Petre Pandrea, *Memoriile mandarinului valah. Jurnal. 1954-1956, op.cit.*, p. 509.

<sup>13</sup> Ștefan Dimitriu, *Patetica Valahă*, în Petre Pandrea, *Turnul de ivoriu. Memorii*, op.cit., p. 10.

<sup>14</sup> Ioan Stanomir, *Facerea lumii*, în *Explorări în comunismul românesc*, Volumul I, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 34.



Văzut de către Ruxandra Cesereanu drept un „*un meditativ fervent al condiției deținutului politic din România comunistă*”<sup>15</sup>, Petre Pandrea ne apare drept unul dintre cei mai interesați autori de lucrări cu caracter memorialistic, în paginile cărora întâlnim descrise în ritm alert și profund critic, momente din istoria vremii, portrete ale principalilor oameni politici și de cultură ai vremii. Totul în stil alert și profund personal, căci orgoliosul Petre Pandrea nu ezită să își aroge un punct de vedere neiertător.

## BIBLIOGRAPHY

Cesereanu Ruxandra, *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste. Eseu de mentalitate*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2005

*Explorări în comunismul românesc*, Volumul I, Editura Polirom, Iași, 2004.

Petre Pandrea, *Memoriile mandarinului valah. Jurnal. 1954-1956*, Prefață de Ștefan Dimitriu, Ediție revăzută și adnotată de Nadia Marcu-Pandrea, Editura Vremea, București, 2011.

Petre Pandrea, *Soarele melancoliei. Memorii*, prefață de Ștefan Dimitriu, Ediție îngrijită de Nadia Marcu-Pandrea, Editura Vremea XXI, București, 2005.

Petre Pandrea, *Turnul de ivoriu. Memorii*, Prefață de Ștefan Dimitriu, Ediție îngrijită și postfață de Nadia Marcu-Pandrea, Editura Vremea XXI, București, 2004.

---

<sup>15</sup> Cesereanu Ruxandra, *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste. Eseu de mentalitate*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 123.

## IOAN RADIN PEIANOV – TRANSLATOR

Emanuela Patrichi

PhD student., „Petru Maior” University of Târgu Mureș

*Abstract: The purpose of this research is to show that in his activity as translator, Ioan Radin Peianov succeeded to create cultural bridges between Romania and Serbia. The translations from Romanian and Serbian languages were an important chapter in his literary activity, but not only for his purpose as writer and translator, but as a reference point in an agitated social context. He approached in his translations different types of literary genres: poetry, novel, short stories, theatre, conversational guide and he wanted that Romanian and Serbian literary works to be known in both of the countries. His involvement in literary events that took place in Romania and Serbia too – Romanian and Serbian literature symposiums, poetry festivals and his work as librarian at the Public Library in Timisoara shows us that he was passionate by his work as translator for transmission of cultural and literary values.*

*Keywords: translator, Echinox, postmodernism, Serbian, cultural*

Din cele mai vechi timpuri traducerile au constituit o parte însemnată a oricărei literaturi, și a literaturii române în cazul de față; ele au contribuit la dezvoltarea limbii, a fondului cultural, fiind și o oportunitate de a cunoaște alte opere, alte scrieri sau de a transmite valori și idei diferite. În vechime, traducerile erau de ordin practic și datorită lexicului nu prea dezvoltat, traducătorii erau considerați întemeietori de limbă, ei dând naștere unor cuvinte noi din nevoia de a exprima cât mai bine cele traduse. De-a lungul timpului funcției practice i s-au alăturat alte roluri, iar traducerile din diferite limbi au căpătat și un sens artistic, creator, au fost o sursă de inspirație pentru scriitori, o cale de acces la cultura popoarelor. Nu se poate vorbi de o bibliotecă adevărată fără traduceri, fără „intertextualitate, migrația de teme, motive și forme.”<sup>1</sup>

Sarcina unui traducător e una dificilă, cuvintele trebuie căutate, potrivite, iar traducătorul trebuie să simtă nu doar limbile din care și în care traduce, ci și spiritul scriitorilor aflați sub lupă. Spre deosebire de un scriitor, traducătorul nu poate tăia, înlocui, răstălmăci, anula; el trebuie să potrivească frazele astfel încât să prindă ideea pe care autorul a vrut să o pună pe hârtie. Traducătorul e asemeni unui mediator între două limbi și două culturi, iar sarcina sa e de a reda, de a exprima realitatea scrisă nu raportată doar la faptul lingvistic, ci și la substratul socio – cultural al autorului textului. De la primele texte vechi traduse în limba română, traducătorii au susținut că arta traducerii e o „aventură a spiritului,” o aventură „anevoioasă”, extrem de „greă”, „cu mult greu” sau „cu nevoie” îndeplinită, așa cum susținea în 1688 Radu Greceanu, traducător al Bibliei de la București: „cu greu iaste a tălmăci neștine singur, despre limba elinească spre cea rumânească [...]. Iară eu am iscodit și în tot chipul m-am nevoit a nu lăsa nici un cuvânt ca să nu dea întru înțelegerea limbii noastre cei rumânești”<sup>2</sup>.

S-a pus de-a lungul timpului problema dacă traducătorul este producător de literatură. În lucrarea sa *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, George Steiner susține că „Repetarea unei cărți deja existente într-o limbă străină constituie «sarcina misterioasă» a traducătorului și este o muncă grea. Ea este irealizabilă dar - în același timp - trebuie încercată. Realizarea unui text identic cuvânt cu cuvânt cu originalul (făcând din traducere o transcriere perfectă) depășește ca dificultate

<sup>1</sup> Alexandru Vlad, *Interviu cu Virgil Stanciu, Traducătorul e un autor invizibil*, în *Vatra*, nr. 3-4, 2002, p. 155.

<sup>2</sup> Radu Greceanu, apud G. I. Tohăneanu, *Terminologia traducerii*, în „*Orizont*”, nr. 25 (639), 1980, p. 6.

imaginația omenească.”<sup>3</sup> Pe lângă stăpânirea perfectă a limbii, traducătorul, pentru a produce o operă de artă prin tălmăcirea sa, are și sarcina de a efectua studii și cercetări asupra autorului, operei și contextului social în care a fost scrisă. Pe de altă parte, textul original nu trebuie îmbogățit cu valențe noi și nici nu trebuie sărăcit, prin impedimente de natură lingvistică, de valoarea sa artistică. Astfel, traducătorul este și nu este producător de literatură. El produce un act de creație în momentul în care tălmăcește căutând și potrivind cuvinte și imagini artistice și nu este producător de scriere literară deoarece, oricât de maestru ar fi în producerea textului, trebuie să se abțină în a interveni în textul original pentru a-l adapta viziunilor sale artistice.

De-a lungul timpului s-au cerut traduceri din toate limbile, însă unele literaturi au fost mai prezente decât altele în acest sector: literatura în limba engleză, cea în limba rusă ori cea în germană. Un rol important îl au însă și traduceri din limbile care nu se bucură de circulație internațională, cum e cazul limbii sârbe. Unul dintre cei mai importanți traducători de literatură sârbă este Ioan Radin Peianov. Bănățean de etnie sârbă, el a debutat ca traducător în paginile revistei *Echinox*, la Cluj, făcând parte din prima generație de redactori. Activitatea de traducător și-a completat-o firesc de-a lungul timpului cu cea de scriitor, publicând în volum proză scurtă: *Aventurile tânărului Serafim* și *Schiță de portret* și fiind prezent în paginile revistelor culturale din țară: *Echinox*, *Vatra*, *Orizont*, *Steaua* și cu alte bucăți de proză sau cu articole.

Referind-ne la traduceri din literatura sârbă, trebuie avut în vedere faptul că învecinarea celor două țări, România și Serbia, a făcut ca de-a lungul timpului istoria să marcheze similitudini în viața și politica fiecăreia. Aflate în perioade de căutări și tranziții de la un regim la altul, ele au traversat destule momente dificile. În anii '30 se traducea mult în și din ambele limbi în sfera militară, iar în perioada interbelică, atunci când a apărut dorința de a pătrunde în literaturile altor popoare, România și Serbia s-au orientat către traduceri. Astfel, românii au făcut cunoștință cu Ivo Andrić, Nikola Milosević și Milorad Pavić, în timp ce sârbii citeau pe Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sadoveanu. De-a lungul timpului traduceri în sârbă s-au înmulțit, au fost traduși Mihai Eminescu, și Emil Cioran, Nichita Stănescu, Lucian Blaga și Geoarghe Bacovia. În anii 2000 au fost de asemenea traduse opere de actualitate ale scriitorilor contemporani: Eugen Uricaru, Mircea Dinescu, Gellu Naum. În limba română au fost traduse alte opere ale lui Ivo Andrić și Nikola Milosević și au apărut traduceri și din scriitori contemporani: Miodrag Bulatović, Miloš Crnjanski, Borisav Stanković.

După 1970 apare o generație nouă de traducători și un rol important îl are catedra de slavistică a Universității din București, absolvenții săi, dar și editurile care susțineau tot mai mult traduceri din alte limbi. Din anii '90, când societățile română și iugoslavă cunosc schimbări datorate vremurilor politice, traduceri din sârbă se diversifică, traducătorii abordând diferite genuri literare, interzise până atunci. Scriitorii sârbi ajung în România datorită recunoașterii lor în plan internațional, promovați de editurile ce doreau titluri viabile: Danilo Kiš, Ivo Andrić, Miloš Crnjanski, Vasko Popa, Milorad Pavić, Boris Pekić. Publicul cerea romane, iar genul narativ era mai ușor de tradus; de aceea se și traduc cu precădere romanele, poezia ajungând pe locul doi, iar dramaturgia fiind slab reprezentată.

Literatura sârbă a evoluat, de-a lungul timpului, sincopatic, fiind mai întâi sub influența literaturii bizantine și târziu trecând sub influența literaturilor europene: germană, franceză, engleză. Modernitatea de la începutul secolului XX a determinat pe scriitorii sârbi să renunțe la modelele eroice de până atunci, să părăsească tradiția populară și să scuture scrierile de imaginea rurală, patriarhală. Din punct de vedere social și cultural, anul 1968 a fost decisiv pentru Iugoslavia. Aflată până atunci sub influența marxismului popularizat, la nivel cultural, de Școala Praxis și de grupul Korčula Summer School, literatura iugoslavă trece, timid, o dată cu revoluția Primăvara de la Praga către neorealism, apoi către postmodernism. Dinspre studențime apare o nouă grupare literară ce aduce schimbări majore în stilul, limba și abordarea literaturii. Așa este cazul lui Milisav Savić cu prozele sale scurte din volumul *Baraca bulgarilor*, apărut în 1969.

Datorită faptului că istoria României și cea a Iugoslaviei se aseamănă, aceleași repere sociale și culturale le marchează de-a lungul anilor 1960 – 1990, iar literatura sârbă se încadrează pe aceeași

<sup>3</sup> George Steiner, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, București, Editura Univers, 1983, p. 105.

traietorie narativă, cu aceleași formule scriitoricești și abordări similare ale realității. În 1980 când conducătorul Iosip Broz Tito a murit, dependența de acesta a dispărut, însă populația a fost mult timp debusolată. Anii '80 au cunoscut o revigorare literară, iar în anii '90 încep să se audă tot mai puternic vocile unor edituri noi. Postmodernismul aduce în plan literar societatea industrială, multi-media și fluxul informațional, personajul înstrăinat, revoltat, stilul parodic și ludic, intertextualitatea. Cei mai cunoscuți traducători români pentru limba sârbă sunt: Ioan Radin Peianov, Mariana Ștefănescu, Ioan Flora, Lucian Alexiu.

**Ioan Radin** și-a făcut debutul în paginile revistei *Echinox*, cu traduceri, aparținând primei generații de redactori. Primul număr al revistei *Echinox* e ca un manifest pentru studenți, e o invitație la libertatea de expresie și de gândire și deși construcția sa trilingvă apare dintr-o nevoie impusă, critica literară a marșat de-a lungul timpului pe multiculturalismul său și pe diversitatea literară ce au dat revistei mai multă forță decât s-ar fi bănuț. În primul număr se publică versuri și proză, cronică literară, dar și traduceri: Petru Poantă traduce versuri de Franz Hodjak, iar Ovidiu Marcovici poezii de Kenez Ferenc. Pe ultima pagină, Marian Papahagi publică traduceri din lirica lui Cesare Pavese, iar Radu Mihai traduce textul lui Martin Heidegger, *Ce este filosofia?*, text care duce, la vremea respectivă, la multe controverse. Scrierile traduse nu erau impuse, ci doar aprobate, redactorii venind fiecare cu propriile idei. Pentru că formula trilingvă a fost benefică, în martie 1980 revista *Echinox* chiar publică un număr destinat în exclusivitate scrierilor în limbile maghiară și germană.

Într-un interviu din revista *Vatra*, Dinu Flămând mărturisește că deși exista o coeziune în cercul de redactori, deși fiecare știa ce are de făcut, de-a lungul timpului s-a simțit nevoia integrării în marea literatură a lumii, iar curiozitatea și dorința de a deschide noi căi erau atât de vii, încât pe lângă scrierile originale se publicau și multe traduceri: „... Țipam din răspuțeri că vrem să intrăm în contact cu restul lumii. Iar în timp ce ignoram zbaterile politice de la centru, febrilitatea cu care încercam să ne facem cultura avea în ochii noștri valoare de *program*. Iată de ce îl bombardam pe Marian Papahagi, bursier la Roma, cu scrisori în care îi ceream să ne trimită traduceri și interviuri în exclusivitate din și cu mari autori internaționali.”<sup>4</sup>

Ioan Radin a tradus din limbile rusă și sârbă. Muncea mult la fiecare text, căuta cele mai potrivite expresii, făcea o selecție riguroasă a scrierilor, iar textele traduse de el au devenit de cele mai multe ori apreciate de publicul român. Traducerile din limbile română și sârbă au reprezentat un capitol important în activitatea literară a lui Ioan Radin, un capitol semnificativ nu doar pentru menirea sa de scriitor și traducător, dar și ca punct de reper într-un context social agitat. Cu rădăcini sârbe, bun cunoscător al limbilor sârbă și română, mare iubitor de literatură și conștient de faptul că traducerea au rolul lor deosebit în viața scriitoricească a fiecărei țări, Radin a încercat și a și reușit de-a lungul timpului, să ridice punți culturale între Iugoslavia și țările fostei Iugoslavii și România. Implicarea sa în evenimentele literare ce aveau loc în România și Serbia – simpozioane de literatură sârbă și română, festivaluri de poezie și ocuparea postului de bibliotecar răspunzător pentru secțiunea de literatură sârbă de la biblioteca din Timișoara ni-l arată ca pe o persoană pasionată de munca de traducător și de cea de „mediere în transferul de valori culturale”.<sup>5</sup>

Ioan Radin a început să traducă pe când era tânăr colaborator la revista *Echinox*, în Cluj, publicând astfel din Vasko Popa, Miodrag Pavlović, Petar Gudelj, Adam Pusloić, Vesna Parun. Ștefan Damian și-l amintește ca fiind un traducător înverșunat, căutând mereu formula perfectă. Selecția pe care o făcea textelor pe care le traducea pentru *Echinox* era una riguroasă și cu această ocazie mulți scriitori valoroși au fost descoperiți și oferiți cititorilor români datorită lui.

De-a lungul anilor a abordat genuri literare diverse: poezie, roman, nuvele, schițe, teatru, ghid de conversație, dorindu-și ca opere aparținând literaturilor română și sârbă să fie cunoscute de cititorii de limbă română și sârbă. Viorel Marineasa a remarcat faptul că traducerea lui Radin făceau senzație în epoca ceaușistă, așa cum a fost spre exemplu cartea lui Daniil Harms, *Un spectacol ratat*, volum

<sup>4</sup> Andrei Zanca, *Dialog cu Dinu Flămând. În marea groapă cu var a postmodernismului se aruncă orice*, în *Vatra*, nr 9, 2015, p. 53.

<sup>5</sup> Octavia Nedelcu, *Receptarea literaturii sârbe în România în ultimele două decenii*, în *Revista Romanoslavica* vol XLVIII nr 1, Editura Universității București, 2012

de proză absurdă ce se potrivea foarte bine în contextul epocii: „Exemplarele de prin biblioteci se prezentau ferfenițite și cu file smulse; circula Harms în xeroxuri precum Cioran, Pacepa, Guenon...”<sup>6</sup>

Și-a păstrat mereu dorința de a oferi texte de calitate. Scrisa traduceri de mână, apoi le dactilografia și muncea iar pe text căutând formula cea mai potrivită, șlefuiindu-le până era mulțumit. Unele texte erau dactilografiate chiar și de patru ori, citite și iar corectate. Se documenta foarte mult, căutând informații despre autor, despre înțelesul cuvintelor, șlefua frazele și întorcea totul până epuiza neclaritățile. Traducea cărțile care i se păreau interesante și se pare că a avut o intuiție foarte bună deoarece cele mai multe dintre traduceri sale au devenit cunoscute și apreciate: Daniil Harms, Danilo Kis spre exemplu. Pe unii autori îi cunoștea: Srba Ignatović și Jovan Zivlak, cu alții s-a împrietenit pe parcurs. Pe lângă textele pe care le selecta singur, traducea și la rugămintea unor autori, Adam Puslojic, Miljurko Vukadinović, ori editurile îi selectau și îi solicitau anumite opere: Editura Universal Dalsi, Editura Univers.

Pentru că era un perfecționist, Radin promova mereu traduceri de calitate: ”Indispus de lipsa de acuratețe a unor tentative anterioare, a luat el la tălmăcit romanul *Grădina, cenușa* al lui Danilo Kiš. De candoarea și de credulitatea lui Ioța au profitat doi impostori, care i-au sustras și i-au stricat antologia consacrată literaturii sârbe avangardiste. S-a necăjit mult atunci, dar a refuzat să recurgă la soluții radicale.”<sup>7</sup>, spune Viorel Marineasa.

În 1997 Radin participă la un proiect de amploare, volumul *A treia Europă* coordonat de Adriana Babeți de la Universitatea de Vest din Timișoara și Cornel Ungureanu, redactor șef adjunct la revista Orizont, volum ce își propunea să reunească sub aceeași tematică, nume ale literaturii din mai multe țări: Stefan Zweig, Elias Canetti, Miloš Crnjanski, Lucian Blaga, Illyés Gyula, Virgil Nemoianu, Ion Slavici, Emil Cioran, Dominik Tatarka etc. În acest volum apar fragmente traduse de Radin din autorii sârbi: *Itaca* de Miloš Crnjanski, *Viața e vis* de Bazidar S. Nikolajević, *Pagini de jurnal* și *Kakania, altfel* de Miroslav Krleža.

Revista *Vatra* publică postum în nr 8-9 din 2010 articolul lui Radin, *Cine va lua în seamă?*, articol în care el tratează subiectul sensibil al traducerilor. E sensibil deoarece în goana lor după recunoaștere, unele edituri și unii traducători uită normele deontologice și nu joacă cinstit: se publică romane traduse din limba sârbă în română fără a se menționa numele traducătorului, se traduce greșit fără a se urmări adevăratele sensuri ale cuvintelor din textele originale. Articolul e unul plin de amărăciune, Radin apreciind că în realitate nimeni nu cercetează dacă volumele traduse sunt corect tălmăcite și cine e vinovat pentru publicarea unor texte incorecte: „Această mică istorie am relatat-o pentru a sugera că a vorbi, azi, despre arta și tehnica traducerii este greu fără a vorbi și despre comerțul cu cartea, despre afacerile (horribile dictu!) cu cartea: multă lume se plânge că «nu merge cartea», totuși, sunt unii care de pe urma cărții prosperă (strict material). Tocmai de aceea se traduce mult: există felurite programe care permit accesarea unor fonduri și din țară și de-afară, nimeni însă nu cred că urmărește rezultatele concrete ale acestor investiții. Din păcate, și editurile noastre, și autorii traduși, contemporani, nu iau seama la calitatea traducerii: mulți dintre ei sunt interesați doar de bifarea încă a unei traduceri în străinătate, pentru CV-ul personal.”<sup>8</sup> A traduce literatură înseamnă a căuta cuvintele potrivite, a scormoni după sensuri care să ilustreze cât mai bine ideea expusă de autorul cărții: „Se crede, poate, că literatura permite mai multă libertate de mișcare, că e una să traduci un text științific, alta să traduci «vorbăria» beletristică. N-aș zice. Iar exemple avem destule.”<sup>9</sup>, spune Radin.

<sup>6</sup> Viorel Marineasa, *Bând cu Ioța o cafea în curtea prin care a trecut Crnjansk*, în *Vatra*, nr. 9, 2015, p. 35.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ioan Radin, *Cine va lua în seamă?* în *Revista Vatra*, nr 8-9, 2010, p. 99.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 100.



„Ambasador al literaturii de expresie sârbă la noi”<sup>10</sup> după cum îl numea Ion Pop, Ioan Radin Peianov a tradus din limba sârbă în limba română peste 20 de titluri publicate în volum și multe alte texte, poezii și fragmente de proză, teatru, publicate în periodice, din sârbă în română și invers, dar și din limba rusă în română. Selecția de opere pe care a realizat-o este una riguroasă, fiecare volum oferind cititorilor nu doar un alt gen literar, dar ci și altă perspectivă, alt stil, altă abordare.

Așa este, spre exemplu romanul lui **Milisav Savić**, *Pâine și frică*, apărut tradus la noi în 1996, roman considerat ca fiind cea mai bună scriere a anului 1991 și a deceniului. E o carte realistă ce abordează teme fierbinți, precum revolta studenților din 1968, condiția generației de sacrificiu – generația Broz, dramele din timpul regimului totalitar. În cartea sa Savić reușește să surprindă cu exactitate dependența oamenilor de conducător, prezentând-o ca pe o luptă continuă între a scăpa și a rămâne, o luptă umană între supunere și libertate, între a avea pâinea pe masă sau libertatea gândurilor. Savić scrie un roman mozaic, după cum susține Čedomir Mirković în postfața cărții, un roman cu tablouri și decupaje juxtapuse, cu o înșiruire de episoade ce nu se continuă unele pe altele într-o ordine consecutivă, ci se reiau, se suprapun, se întorc sau anticipează. Întreg volumul gravitează în jurul unei întrebări esențiale: cum să fii scriitor, cum să reușești să scrii sincer și drept, cum să faci ca literatura să fie țelul tău, să fii mai mult decât un simplu scriitor, să fii scriitor și erou în același timp?: „Scriitorul e asemenea cu diavolul, o categorie aparte și ceva mai complicată de magician. Este asemenea diavolului din poveștile populare, care ba stă ciuci în hodgeac, ba în goz, ba în moară sau în pod. Cu bastonul sau cu scuipatul său el aduce bucurie sau nenorocște, îmbogățește sau sărăcește, dă și ia, construiește și dărâmă, dă viață și omoară, dar asta, spre deosebire de diavol, nu o face din răutate sau din pizmă, ci din bucurie, din joacă. Lumea nu este ceea ce vezi, auzi sau simți, ea este ceea ce născoci și povestești. Ceea ce ți-ai dori este, de fapt, dor și poveste.”<sup>11</sup> Drama aceasta a intelectualului și continua lui nehotărâre între a fi liber și a fi lingușitor sunt ilustrate simbolic de titlul cărții, *Pâine și frică*: necesarul și obligatoriu.

De cu totul altă factură și alt gen literar este volumul lui **Ivan Cvetanović**, volumul de poezii *Piciorul femeii, gâtul lebedei*, tradus de Ioan Radin și apărut în 1996. Cvetanović conturează în cartea sa imaginea unui veșnic îndrăgostit, a unui amant flăcău, mereu impresionat de chipuri, parfumuri, veșminte, într-o involburare fantasmatică și obsesivă: „Zilnic, în autobuz, tramvai, autoservire profitam de-nghesuială / și retezam cu forfecuța din rochii, jupoane, mantii, pulovăre, bluze / de mătase ale femeilor și aceste bucățele le lipeam pe zidul dormitorului. / Îmi îndreptam jetul unde trebuia iar țesătura stropită era doar / o nouă chemare la reveria despre acea femeie și născocirea unui nou eu.”<sup>12</sup> (*Zeul frivolității mele*) Arsenalul lingvistic e dominat de simboluri carnale și asocieri senzuale, e un vocabular concentrat în exclusivitate în zona erotică, imaginile sunt dinamice, colorate, stridente, tonul e jucăuș. Cuprinzând lirică erotică, volumul de față se detașează clar prin tematică de celelalte traduceri ale lui Radin, ceea ce dovedește faptul că în activitatea sa a dorit să abordeze scrieri diferite din toate punctele de vedere.

Poate că o provocare lingvistică a fost pentru Radin traducerea volumului de poezii aparținând lui **Radomir Uljarević**, *Pământul făgăduinței*, apărut în 1997. O particularitate a poeziilor sale e limba și probabil Radin a căutat mult în a decide ce cuvânt românesc exprimă cel mai bine spusele poetului. Radomir Uljarević se folosește de limba sa ca de o armă, e o luptă în interiorul limbajului, dar și o luptă exterioară în a pune cuvintele să lucreze cu sensuri ascunse. Tonul cinic, ironic, depoetizarea unor termeni, organizarea liberă a versurilor dau liricii sale o notă de luciditate și de ascuns totodată, iar poeziile sale trebuie citite și răscitite, întoarse și contemplate pentru a afla sensul lor. Radomir Uljarević scrie grijuliu, își alege atent instrumentele lingvistice și caută alăturările de sensuri care să contureze parabole semnificative. Poeziile sunt concise, zgârcite, concentrate, scrise în vers alb și fără punctuație, lăsând cititorul să întoarcă versul cum a dori și să stoarcă de semnificație rândurile juxtapuse. În multe poezii vocea autorului e una care interoghează, care caută permanent, poetul are menirea să afle ori soluția ori pe cel capabil să scuture lumea. Strigătul său e în fond unul

<sup>10</sup> László Szabolcs, *Echinoux – Un fenomen cultural trilingv*, interviu cu Ion Pop, în *Echinoux*, nr. 12, 2009, p. 43.

<sup>11</sup> Milisav Savić, *Pâine și frică*, Editura Nemira, București, p. 50.

<sup>12</sup> Ivan Cvetanović, *Piciorul femeii, gâtul lebedei*, Editura Europoint, București, Editura Sfântul Sava, Belgrad, 1996, p.11

dramatic, un strigăt de mântuire. Experiența personală și realitatea socială sunt foarte bine prezentate în volum, atent învăluite stilistic pentru a ascunde și a revela totodată, iar tonul multor scrieri e unul ludic, de joc serios.

Din registrul tragic și realist e și proza scurtă *Povestiri din infern*, de **Zdravko Krstanović**, volum tradus și apărut în 1997. Zdravko Krstanović se dovedește a fi un scriitor cu un deosebit simț al realității. Toate povestirile ilustrează aspecte tragice din timpul războiului. Autorul e implicat în aceste lupte și relatează prin prisma martorului. Scrisul său e nervos, dur, obiectiv, crud. Zdravko Krstanović nu lasă deoparte nicio imagine terifiantă. Toate scrierile sunt asemeni unor scurte dări de seamă ori știri de ziar, fapte însemnate rapid în narațiuni condensate, foarte condensate, fără divalități, păstrând doar esențialul esențialului. Decupajele sunt bine tăiate, nu e timp de prea multe explicații, iar măiestria autorului face ca subiectul să fie înțeles din primele clipe. E un spațiu al oamenilor contra oamenilor. Familii întregi sunt ucise, sătenii sunt urmăriți, cei fără apărare, copiii și femeile, sunt uciși fără milă. Titlurile povestirilor sunt alese prin reducerea la minim a esenței textului: *Cap de fată*, *Fetița și telefonul*, *Frica de sine însuși*, *Căciula*, *Fluierul*, *Omul care râde*, iar firul narațiunii spune simplu măcelul: „Iar la Brčko, nu mai e o casă întreagă! Cioburi peste tot, duhnesc hoiturile, țiglele risipite, balcoane căzute-n grădini, merii cu rădăcinile întoarse spre ceruri. S-au măcelărit unii pe alții. Cei mai mulți veniseră din lumea mare. Leorpăie sânge, scrofanii. Grohăie, răcnesc, au leorpat totul – dar gâtlejul porcesc li-i tot uscat.”<sup>13</sup>

O scriere sensibilă este romanul lui **Danilo Kiš**, *Grădina, cenușa*, apărut la noi ca traducere în 2000. Scrierea începe ca un *bildungsroman*, povestind viața și frământările tânărului Andi, un copil sensibil și melancolic ce descoperă pe rând misterele naturii umane: moartea și somnul, sexualitatea, icoana tatălui. Dincolo de sentimentalismul cărții, dincolo de imaginea unui tată demistificat, cartea *Grădina, cenușa* e o artă a povestirii frumoase despre ceva urât. Vocea auctorială nu e neapărat acuzatoare, deși s-ar părea din tonul scrierii că ea condamnă și arată imperativ cu degetul. E o narațiune metaforă scrisă pentru a dezvălui mărunțenia umană, labilitatea psihicului, într-un joc de oglinzi sfărâmate care reflectă dintr-una în alta ipostaze ale trecerii prin lume. Stilul pretențios al scrierii, cu lungi fraze și uneori cu pagini întregi de substantive enumerate, cu incursiuni în trecut și talmăcirii ale prezentului, cu alăturarea de imagini umane aflate într-o discrepanță continuă, stilul acesta rece și detașat ajută povestirea, care devine una psihologică, de analiză, de căutare și explicare.

Tot din ciclul scrierilor despre era comunistă face parte și volumul lui **Srba Ignjatović**, *Când eram cu toții Tito*, volum ce cuprinde 41 de povestiri. Subiectul e oglindirea realității din Serbia comunistă, iar narațiunea e la persoana întâi, ceea ce dă cărții o aură de jurnal, de scriere confesivă. Autorul povestește molcom, făcând parteneriat cu cititorul. Povestește din perspectiva intelectualului care vede și aude multe și pentru care lucrurile au și o altă interpretare. Că e așa o dovedesc unele finaluri formulate moralizator, ca niște concluzii ironice: „Poate că așa este pretutindeni când cineva se cocoată prea sus, în vârful piramidei, răspândind strălucitoarea lumină a puterii, de care noi, acolo jos, orbim dacă nu plecăm frunțile la timp sau, și mai bine, dacă nu ne-am prosternat.”<sup>14</sup> E de înțeles alegerea lui **Ioan Radin** pentru a traduce acest volum: stilul postmodern al scrierii, realismul faptelor prezentate, scrierea clară și curgătoare sunt puncte de reper pentru această scriere și traducând-o, Radin a simțit că se potrivește contextului literar și social din România.

O alegere sensibilă din punct de vedere liric a realizat **Ioan Radin** cu lirica lui **Dragan Jovanović Danilov** din volumul *Homer la periferie*, antologie de poezie apărută în 2011. **Dragan Jovanović Danilov** e un poet de substanță, un poet al căutărilor, al rostului uman și cu siguranță traducerea meșteșugită a lui **Ioan Radin** a dat volumului său de poezii o valoare binemeritată. Spațiul liric e cel al suburbiei învecinată cu câmpul și pădurea, un spațiu incert, indecis, nici civilizat, nici sălbatic. Poetul aduce în poeziile sale, aproape obsedant iepurii, corbii, coțefenele, cârțițele, pisicile, porumbeii și le tratează fie ca simboluri, fie ca elemente ce fac parte din uman: „Și tu te-ai îngropat în pământ / ca o cârțiță, sufletul meu.” Din plină inima pădurii unde-i /

<sup>13</sup> Zdravko Krstanović, *Povestiri din Infern*, Editura Universal Dalsi, București, 1997, p. 79.

<sup>14</sup> Srba Ignjatović, *Când eram cu toții Tito*, Editura Universal Dalsi, București, 1997, p. 28

vizuina de iepure, se aude izbind / toporul – adânc în mine cineva / doboară un trunchi înalt.” (*Bunda*) În această răspântie de lume, poetul își caută un refugiu, când într-o scoică, „Și de țâșnesc din friabila-mi scoică?” (*Nocturnă*), când în podul casei unde se ascunde de tunete: „Mirifice nopți am petrecut în podul casei...” (*Tunetele*).

Unul dintre cei mai importanți scriitori sârbi este Miloš Crnjanski, reprezentant de seamă al avangardei expresioniste sârbești. Personalitate importantă a literaturii sârbe, Miloš Crnjanski s-a identificat în opera sa cu poporul său, iar din punct de vedere scriitoricesc s-a înscris în tendința de ruptură și înnoire a vremii. E de înțeles de ce Ioan Radin a ales să îl traducă, oferind în acest fel cititorilor români, un model de literatură. Volumul *Lirica Itakăi* din 1919 este volumul de debut al lui Crnjanski și cuprinde poezii din timpul războiului. Împreună cu *Stražilovo* și *Jurnal despre Čarnojevič* formează un tot și aceste volume astfel trebuie privite, deoarece temele și motivele sunt comune.

*Stražilovo*, scris în 1921, este un poem omagiu închinat poetului Branko Radičević, dovadă fiind chiar titlul poemului, *Stražilovo* fiind o colină pe care se află monumentul închinat acestuia. Volumul are o construcție muzicală, cu ciclurile celor șapte strofe ce funcționează ca un **leitmotiv**. Folosindu-se de simbolistica florii de cireș și a crinului, de sentimentul de tristețe, de permanenta căutare a unui loc în lume și de revenirea, chiar imaginară, la patria natală, Crnjanski împletește aici tradiția cu modernitatea, trecutul cu prezentul și cu viitorul, realizând un poem de largă respirație melodică, reprezentativ pentru lirica sa. *Jurnal despre Čarnojevič* este un roman publicat în 1921 la Belgrad. Este un roman autobiografic, însă critica literară l-a tratat de multe ori ca fiind roman istoric, psihologic, de război, de dragoste. Se află în el experiența dramatică din primul război mondial, pusă în seama personajului principal Petar Rajić, care trăiește parcă între două lumi paralele, cea a războiului, a grotescului, a artificialului și cea a trăirii sale interioare, considerând că singura frumusețe adevărată e natura. Autorul experimentează aici cu tehnicile narative, introduce un personaj fictiv, pe Ergon Čarnojevič, fiul unui tâmplar, personaj ce pare a fi personajul- umbră al lui Petar, un fel de alter-ego al său, un personaj din vis, dar dovadă că el e important în economia textului este chiar titlul narațiunii, *Jurnal despre Čarnojevič*. Cu acest personaj, Crnjanski introduce tipul său de sumatrist, concept propriu pe care îl va aborda într-una din poeziile sale, *Sumatra*, din 1920, și pe care îl va explica într-un articol, *Explicație la Sumatra*.

Ioan Radin Peianov a fost prieten cu Radomir Andrić, scriitor sârb pentru care a tradus volumele *Icoană românească* (ce apare în 1998) și *Umbre vespérale* (apărut în 2008). Parcursul liric e unul personal, poetul înregistrează peisaje și locuri și de fiecare leagă un sentiment, o simțire, un anume fior: „Venisem la Caransebeș iar ploaia / veni și ea în ceas rău să cadă / iar eu nu știu de ce încă / n-am încetat ...” (Caransebeșul cu mine întâia dată). Multe dintre poezii sunt dedicate sau au ca obiect poetic pe scriitorii români ori figuri emblematice: Nichita Stănescu, Lucian Blaga, Nicolae Labiș, Sorin Titel, Mircea Dinescu, Gheorghe Tomozei, Constantin Brâncuși, zărindu-se astfel identificarea poetului cu spiritul românesc, poate o căutare de identificare a sa cu lirica românească. Volumul *Umbre vespérale* funcționează pe același principiu al conectării la spiritul liric românesc. În poezia de început, *Sacră adăpătoare*, sunt desenate, ca niște fire subțiri, rădăcinile spirituale, iar în *S-a întâmplat* aflăm de transformarea sa, de dualitatea sârbo- română menită să funcționeze ca o moștenire: „Am venit în România / de-această dată – sârb întreg / acum la-ntoarcere / am devenit nu prea știu cum / dar s-a-ntâmplat: jumătate român...”

Din lirica sârbă feminină Ioan Radin a tradus în românește volumul de poezii *Călăreții Sfântului Gheorghe* al poetei **Ljubiša Didić**, volum cu o lirică sensibilă, ilustrând starea națiunii din anii grei ai unei societăți dominate de comunism, când oamenii își căutau liniștea, locul, izbăvirea, figura dominantă, prezentă sau doar intuită în firul liric e cea a Sfântului Gheorghe, sfânt izbăvitor. A tradus și șase dintre poeziile Radmilei Lazić, poezii pe care în 2010, Claudiu Komartin, redactor șef la revista *Poesis Internațional*, le publică postum în numărul 2 din septembrie, număr dedicat lui Ioan Radin. Lirica acesteia din urmă e una fermă, chiar dură, destrămand imaginea femeii cuminte, a soției tradiționale: „Nu vreau să fiu ascultătoare și blajină, /

Sclifosită ca o mătă, devotată ca un câine; / Cu burta la gură, / Cu mâinile-n aluat, / Cu chipul de făină, / Cu inima-tăciune, / Și cu mâna lui pe fesele mele.” (*Scriitură feminină*).

Pe lângă traduceri din limba sârbă, Ioan Radin Peianov a tradus și din rusă. A învățat limba rusă în școală, ca limbă obligatorie pe atunci. A început să traducă din rusă în românește ca și colaborator la revista *Echinox*, în Cluj. Singurul volum publicat este cel al Daniil Harms, *Un spectacol ratat*, în 1982. Pe lângă faptul că era un admirator al literaturii ruse, Radin a ales acest volum și din considerente estetice, stilul prozei absurdului potrivindu-i-se, textul *Magazin universal* din 1976 fiind conceput, spre exemplu, în această manieră. „Se puteau observa ușor întâlnirile dintre cei doi – ironia, sarcasmul, aventura absurdă.”<sup>15</sup> remarcă și Cornel Ungureanu. Pe de altă parte, stilul lui Harms se potrivea prozei românești contemporane și ca abordare a temelor și ca scriitură. Prin traducerea acestui volum, Ioan Radin oferă cititorilor români o carte avangardistă, cu o scriitură modernă, cu o viziune diferită asupra lumii și asupra rostului literaturii, dar încadrându-se în tendința de modernizare prin tocmai această abordare diferită a scrisului. Umorele cu două tăișuri, jocurile de cuvinte, personajele anti-eroi, parodia intertextuală, absurdul, îl încadrează pe autor ca model avangardist exemplar.

**Ioan Radin a tradus mult și din română în sârbă, intenția sa fiind aceea de a face cunoscută literatura românească. Traducerile sale sunt publicate cel mai adesea în revistele sârbești, dar publică spre exemplu și antologii, cum este *Iz nove rumunska poezie*, antologie din poezia română tânără, cum o intitulează el. Un alt volum tradus în sârbă este romanul lui Sebastian A. Corn, *2484 Quirinal Ave*, un roman SF care iese puțin din tiparele traducerilor lui Radin, fiind o scriere SF care ne întoarce în timp și ne proiectează în viitor totodată. Acțiunea cărții se petrece într-un uriaș Imperiu Roman care nu a dispărut, așa cum am învățat la istorie, ci a evoluat și s-a întins pe tot globul.**

O etapă importantă a activității de traducător a lui Ioan Radin este **antologia literaturii sârbe**, antologie publicată în 2005 de revista *Vatra din Târgu Mureș*. Antologia conține și note bibliografice, dar și o prezentare a mișcării literare sârbe în perioada 1902 – 1934. Revista dorea să realizeze astfel de antologii pentru mai multe literaturi; publicase deja o antologie a literaturii maghiare și avea în proiect literaturile de avangardă ucraineană, bulgară și slovacă. La începutul acestei antologii, Ioan Radin așează articolul *De la avangardă la baroc*, în explică etapele prin care trece literatura sârbă, exemplifică riguros și realizează un tablou complet al epocii. Radin a cuprins aici o varietate de texte și abordări, de la poezie la narațiunea scurtă sau fragmente de roman, de la articolul teoretic la cel programatic, teatru, scenariu de film, manifeste și declarații, conturând astfel un tablou amplu al literaturii sârbe expresioniste, zenitiste, dadaiste, suprarealiste. Selecția cuprinsă în paginile revistei are în vedere 31 de scriitori printre care: Milan Ćurčin, Miloš Crnjanski, Aleksandr Ilić, Stanislav Krakov, Rastko Petrović, Branko Ve Poljanski, Drăgan Aleksić, Rade Drainac, Risto Ratković, Dušan Jerković, Todor Manojlović, Marko Ristić, Dušan Matić. Planul lui Ioan Radin poate fi lesne urmărit în această selecție: îmbinând bucăți de proză și poezie cu articole manifest, el pune în tablou teoria și practica scriitorilor sârbi, le prezintă crezurile și abordarea, le explică astfel scriitura și direcția lirică și narativă, într-un demers unitar, complex.

În revista *Orizont*, Cornel Ungureanu aprecia că Ioan Radin este „un eminent traducător din limba sârbă, un autor de antologii, dintre care cea mai importantă este cea consacrată literaturii de avangardă din Serbia / Iugoslavia.”<sup>16</sup> Cu această selecție de traduceri din sârbă, Ioan Radin Peianov a realizat un tablou cuprinzător al unei părți de cultură sârbească, foarte importantă nu doar din punct de vedere cultural, ci și social vorbind, deoarece el promovează în acest fel o literatură considerată minoră, demonstrând însă prin această alăturare de texte că sârbii s-au integrat perfect în marea literatură și au reușit să se alinieze tendințelor vremii.

Activitatea literară a lui Ioan Radin a început cu traduceri, la revista *Echinox*. De-a lungul timpului a tradus din sârbă și din rusă opere valoroase pe care le-a oferit cititorilor români fie prin

<sup>15</sup> Cornel Ungureanu, *Născut în 1940. Născut în 1945*, în *Orizont*, nr 2, 2015, p. 2.

<sup>16</sup> Cornel Ungureanu, *Februarie, Roșu și Negru*, în revista *Orizont*, nr. 2, 2010, p. 2.



intermediul volumelor publicate în țară, fie prin paginile revistelor literare *Echinox*, *Vatra*, *Orizont*, *Poesis Internațional*. Radin a parcurs însă drumul în ambele sensuri, traducând însă și din limba română în limba sârbă scriitori importanți. Întreaga sa activitate în acest domeniu a fost în ideea deschiderii drumurilor culturale între cele două țări, România și Serbia, într-un elan eroic de a face cunoscute, de ambele părți, opere valoroase. Selecția sa de opere cuprinde o diversitate de genuri: poezie, proză, teatru, articole, acest lucru demonstrând faptul că prin activitatea de traducător a căutat să ofere o abordare globală, rotundă a literaturii, să creeze o imagine unitară și să ofere cititorilor români și sârbi piese care pot rezista în timp.

Cum este și firesc, activitatea de traducător i-a influențat și activitatea scriitoricească, volumele sale de proză sau bucățile de proză scurtă din paginile revistelor literare purtând ecouri ale scriitorilor sârbi și ruși. A găsit la Daniil Harms, Danilo Kiš, sau la Milos Crnjanski formule scriitoricești și idei ce se potriveau stilului său, s-a lăsat influențat subtil de teme și motive, de fiorul narativ și de noi trasee epice aduse de perioada postmodernistă.

Nu putem vorbi despre Ioan Radin Peianov separându-i activitatea de traducător de cea de scriitor. El e tipul de literat cu o formulă perfectă, pendulând mereu între obiectivitatea traducerilor și subiectivitatea stilului personal din propriile volume, reușind să se dedubleze, după necesități, pentru a fi doar scriitor sau doar traducător.

## BIBLIOGRAPHY

### Bibliografia operelor

- Andrić, Radomir, *Icoană românească*, Editura Augusta, Timișoara, 1998  
 Andrić, Radomir, *Umbre vespérale*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008  
 Corn, Sebastian A., *2484 Quirinal Ave*, Editura Nemira, București, 1996  
 Crnjanski, Miloš, *Jurnal despre Čarnojevič*, Timișoara, Editura Brumar, 2007  
 Crnjanski, Miloš, *Lirica Itakăi și alte poezii*, Timișoara, Editura Brumar, 2007  
 Crnjanski, Miloš, *Stražilovo*, Timișoara, Ed. Brumar, 2007  
**Danilov, Dragan Jovanović – Homer la periferie**, Casa de Editura Max Blecher & Editura Ev, 2011  
 Daniil, Harms, *Un spectacol ratat*, Editura Junimea, Iași, 1982  
 Ignjatović, Srba, *Când eram cu toții Tito*, Editura Universal Dalsi, București, 1997  
**Kiš, Danilo, Grădina, cenușa**, Editura Univers, București, 2000  
 Krstanović, Zdravko, *Povestiri din Infern*, Editura Universal Dalsi, București, 1997  
**Negrișorac, Ivan – Conjuncții**, Uniunea sârbilor din România, Timișoara, 2014  
 Savić, Milisav, *Pâine și frică*, Editura Nemira, București, 2005  
 Uljarević, Radomir, *Pământul făgăduinței*, Editura DU Style, București, 1997  
 Jovan Zivlak, *Despre gaide*, Editura Brumar, Timișoara, 2009

### Bibliografia critică

- Babeți, Adriana, Ungureanu, Cornel, coord, *A treia Europă*, Editura Polirom, Iași, 1998  
 Nedelcu, Octavia, *Ipostaze (post)moderniste în literaturile sârbă și croată*, Editura Universității din București, 2009  
 Nedelcu, Octavia, *Receptarea literaturii sârbe în România în ultimele două decenii*, în *Revista Romanoslavica* vol XLVIII nr 1, Editura Universității București, 2012  
 Oprea, Nicolae, *Literatura Echinoxului*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 2003  
 Steiner, George, *După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii*, București, Editura Univers, 1983

### Articole în periodice

- Boldea, Iulian, La *Echinox*, în *Vatra*, nr 5-6, 2009, pp 47 - 122  
 Damian, Ștefan, *Portret al scriitorului peste ani*, în *Vatra*, nr. 9, 2015, p. 35



- Greceanu, Radu, apud G. I. Tohăneanu, *Terminologia traducerii*, în „Orizont”, nr. 25 (639), 1980, p. 6
- Komartin, Claudiu, *Pentru Ioan Radin* în *Poesis Internațional*, nr 2, 2010, pp. 4 – 5
- Marineasa, Viorel, *Bând cu Ioța o cafea în curtea prin care a trecut Crnjansk*, în *Vatra*, nr. 9, 2015, p. 35
- Nedelcu, Octavia, *Receptarea literaturii sârbe în România în ultimele două decenii*, în *Revista Romanoslavica* vol XLVIII nr 1, Editura Universității București, 2012
- Radin Peianov, Ioan, *Cine va lua în seamă?* în *Revista Vatra*, nr 8-9, 2010, p. 99
- Radin Peianov, Ioan, *De la avangardă la baroc*, în *Vatra*, nr 7- 8, 2005, p. 30
- Szabolcs, László**, *Echinoxul -Un fenomen cultural trilingv*, interviu cu Ion Pop, în *Echinox*, nr. 12, 2009, p. 43
- Vlad, Alexandru, *Interviu cu Virgil Stanciu, Traducătorul e un autor invizibil*, în *Vatra*, nr. 3-4, 2002, p. 155
- Ungureanu, Cornel, *Născut în 1940. Născut în 1945*, în *Orizont*, nr 2, 2015, p. 2
- Ungureanu, Cornel, *Februarie, Roșu și Negru*, în revista *Orizont*, nr. 2, 2010, p. 2
- Zanca, Andrei, *Dialog cu Dinu Flămând, În marea groapă cu var a postmodernismului se aruncă orice*, în *Vatra*, nr 9, 2015, p. 53
- Poeți sârbi de azi* în *Vatra*, nr 3, 2008, pp. 77 – 84
- Ioan Radin, prozatorul care vine după ce s-a dus* în *Vatra*, nr. 9, 2015, pp. 33 – 71

#### Bibliografia electronică

- Iorgulescu, Mircea, *Echinoxistii* - <http://revista22online.ro/674/.html>
- Țene, Al. Florin, *Revista Echinox – între libertatea creației și presiunea ideologică comunistă* - [http://confluente.ro/Revista\\_echinox\\_intre\\_libertatea\\_crea\\_al\\_florin\\_tene\\_1331631022.html](http://confluente.ro/Revista_echinox_intre_libertatea_crea_al_florin_tene_1331631022.html)
- Vukadinović, Miljurko**, *Literatura sârbilor din România* - <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/literatura-sarbilor-din-romania-xii-2881279>
- <http://www.romanoslavica.ro/revista/Rsl%2048.1.pdf>

## FEMINIE FIGURES IN VASILE VOICULESCU'S SHORT-STORIES

Iuliana Voroneanu

PhD., „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

*Abstract:* The description of the female characters in Voiculescu's stories is based on the oscillation between firm reality and fairytale, on a subtle blend of fantastic and real lines. The portraits borrowed, through harmony, the dimensions of folkloric classics betraying the mood and the voluptuousness of the detailed line. The unique attribute of the few female characters is the striking beauty that draws attention to the specific significance of the appearance. We encounter in Voiculescu's stories some feminine characters that can be framed in different types of femininity, taking into account their physical traits, their behavior, and the tense psychological states they produce on masculine characters. Thus we encounter primitive feminine hypostases, the lost and the fox, superimposed on the female characters, embodied in the tempting woman. But there are also the less appealing and short-eyed faces of the feminine: the old, harmless woman and the monstrous woman with the image close to death. Voiculescu transfers so many meanings to feminine characters - and female elements - because his stories are overwhelmed by masculine characters. Thus, he tries to achieve a balance between masculine and feminine.

*Keywords:* portraits, beauty, femininity, feminine hypostases, meanings

Înzestrat cu un remarcabil simț al detaliului semnificativ, Voiculescu surprinde în unele pagini componentele „eternului feminin, uriașa putere cosmică liberatoare”. Confruntat cu fapte de excepție, omul civilizației trăiește sub semnul freneziei, al supliciei erotice, dar temător se retrage precipitat spre alte locuri.

Voiculescu se simte în largul său în povestirea pe spații largi, ceea ce permite mișcarea liberă a fanteziei. Destinele eroinelor se împletesc perfect cu pulsația mediului natural. Ieșirea personajelor din acest cadru produce tulburări, crize și chiar drame.

Încercând să mențină obiectivitatea viziunii prin exactitatea observației și abundența detaliilor, autorul sporește echivocul, căci asemănările dintre om și animal, voit estompate și discret integrate în portret, dau realității un aspect straniu.<sup>1</sup> Arta portretistică este cheia menținerii delicatului echilibru între lumile care coexistă în chipul personajelor, susținând ambiguitatea specifică genului. Prozatorul uzează în acest sens de două procedee mai importante: suprapunerea planurilor și intensificarea observației.<sup>2</sup>

Descrierea personajelor feminine se bazează pe oscilația între realitatea fermă și basm, pe un amestec subtil de linii fantastice și reale. Portretele împrumută, prin armonie dimensiuni ale clasicității folclorice, trădând însă dispoziție la culoare și voluptatea liniei detaliate. Atributul unic al puținelor personaje feminine este frumusețea izbitoare, care atrage atenția asupra unei semnificații specifice a privirii.

Chipul și atitudinea personajelor feminine, o anume maiestate a calmului, căldurii și blândeții, revărsă bunăvoință în preajmă; gesturile, vocea, privirea iriază feminitate; resemnarea ușor visătoare lasă loc unei promisiuni.

<sup>1</sup> Mirela Ocnic, *Fantasticul în povestirile lui Vasile Voiculescu*, în *Cercetări de limbă și literatură*, pag. 288

<sup>2</sup> Adrian Marino, *Dicționar de idei literare. Fantasticul*, pag. 664

Ideală, frumusețea personajelor feminine este un produs al privirii, născut într-o clipă de atingere explozivă între imaginație și un șoc vital venit din exterior, din natură. Frumusețea particulară a acestora este amprenta feminității, care trezește instincte puternice nu asupra oamenilor comuni, obișnuiți, ci doar asupra intelectualului. Apariția iubirii înseamnă pentru intelectualul lui Voiculescu un șoc în planul imaginației, ca efect al suprasolicitării, la care se adaugă izbucnirea violentă a instinctelor ignorate până atunci.

Întâlnim în povestirile voiculesciene personaje feminine care pot fi încadrate în diferite tipuri de feminitate, ținând cont de trăsăturile lor fizice, comportamentul lor, dar și de stările psihologice tensionale pe care le produc asupra personajelor masculine.

### 1.1. Feminitatea ferină

Voiculescu prezintă „o umanitate nediferențiată încă bine de viața ferină. Între om și animal stăruie legături consanguine puternice, care se trădează imediat.”<sup>3</sup> Întâlnim astfel ipostaze feminine primitive, lostrița și vulpea, suprapuse personajelor feminine.

**Lostrița** este un element feminin, un element arhaic crescut pe motivul duhurilor rele ale apei. Amestec bizar de trăsături, ea ascunde niște taine ca vechile onine ale nordului, ori ca ielele trecute în apă : „cu cap bucălat de somn, trup șui de șalău și pielea pestrițată auriu, cu bobite roșii ruginii, ca păstrăvul.” Este o reprezentare feminină a diavolului care ia felurite chipuri, de la luminița care pâlpâie „în beznele nopții și trage pe călătorul rătăcit la adânc, până la fata șuie care se scaldă în vâltori...”.

Cu încărcătură negativă, demonică, lostrița e „peștele naibei”, „știmă vicleană” pusă „în calea flăcăilor aprinși și fără minte”. Lostrița nu e numai frumoasă și ispititoare ca o fată, ceea ce e și așa prea mult pentru un pește oricât de frumos ar fi, dar emană din carnea ei o senzualitate erotică care tulbură personajul masculin. Sub comparația aparent nevinovată se ascunde de fapt apropierea dintre pește și o fată, pe acest fapt sprijinindu-se întreaga construcție a povestirii cu același nume.<sup>4</sup>

Apariție malefică, lostrița este un pește pe care Aliman nu-l poate prinde în chip firesc, deci este un absolut care i se refuză. Apare și dispare în apele Bistriței, eroul aflându-se într-o stare de tensiune și neliniște care îl macină treptat. Păstrându-și amprenta arhaică, element feminin malefic, lostrița rămâne „fabuloasă, nu-și găsește astâmpăr, când fulgerând ca o sabie bulboanele, când odihnindu-se pe plavii, cu trup de ibovnică întinsă la soare(...)”, o tentație veșnică.

Procedul suprapunerii este evident în portretul **fetei-lostriță**, unde planurile uman/animal sunt înfățișate în interferență, dar printr-un proces de oglindire. E un joc ambiguu al imaginii lostriței care pare când pește, când fată, niciodată fată și pește în același timp.<sup>5</sup>

Întreaga povestire e concepută ca un joc al oglinirii: echivocul e întreținut nu numai prin suprapunerea uman/animal reprezentată portretistic, ci și printr-un sistem de coincidențe rezultate din organizarea materiei epice; planurile se multiplică și ele-uman/animal/demonic. Astfel, prezența lostriței în apă coincide cu salvarea miraculoasă a lui Aliman de la înec și cu norocul acestuia la pescuit; ascunderea ei în străfunduri coincide cu dispariția momelii pentru peștii din baltă și devastarea capcanelor care par distruse de mână omenească. Când cufundă în râul involburat dublul de lemn al peștelui magic, eroul se leapădă de lumea lui Dumnezeu. După desăvârșirea ritualului magic, un pact cu diavolul de fapt, pe ape apare o fată fără identitate.

Fata care apare în viața lui Aliman devine idealul său în iubire. Ileana are un efect aparent benefic, vizibil asupra lui Aliman. Arată ca un om împlinit sufletește, împlinire care se datorează prezenței fetei, iubirii pe care el i-o poartă. Pentru el, Ileana este norocul pe care dorește să-l facă statornic.

Ileana nu are decât nevoi primare, instinctive. „Era sălbatecă. Cu multe ascunzișuri și taine”. Ea nu are alte aspirații, nu are dorințe de realizare, ea doar trăiește clipa pasională. Trezește în Aliman dorința întemeierii unei familii însă ea nu vrea să știe de cununie și biserică, de rânduielile creștine: „Ea știa de ibovnic și de dragoste, nu-i ardea nici de popă, nici de biserică. Nu pentru asta venise ea

<sup>3</sup> Elena Zaharia –Filipaș, *Introducere în opera lui V. Voiculescu*, pag. 230

<sup>4</sup> idem, op. cit., pag. 230

<sup>5</sup> idem, op. cit., pag. 232

pe lume''. „Himera’’ nu vrea să audă de preot și de biserică, ceea ce constituie un semn al apartenenței ei la categoria diabolicului.<sup>6</sup>

Dragostea dintre cei doi e trăită cu o intensitate nefirească, de pe altă lume. Aliman este un pasionat al absolutului în dragoste. Sfidându-și condiția, eroul încearcă imposibilul, trecerea în altă ordine de existență, în una superioară. Însă dragostea dintre un muritor și o ființă poate dintr-o altă lume, nu se poate realiza, sfârșind tragic.

Dispariția fetei coincide cu reapariția lostriței, care, din apele învolburate îl privește pe flăcău „cu ochi omenеști ’’, redeșteptându-i, în suflet și în trup amintirea iubitei sale. „Ea se-ntoarce deodată nălucitoare, cu capul ținut în Aliman. Stătu așa o clipă plină. Apoi porni, fulgerând apele, spre el.’’

Pentru a-și atinge idealul înalt, prinderea lostriței, Aliman se sacrifică, căzând pradă apelor. Rămâne însă o întrebare : ce îl distruge pe Aliman, ambiția nesăbuită a vânătorului prea orgolios sau dragostea cu o ființă nepotrivită?<sup>7</sup>

Lostrița a fost pentru erou, rând pe rând, un vânat, o întruchipare a diavolului, o iubită, apoi a devenit iarăși un vânat, pentru ca acum, în final să fie ceva mai mult decât toate acestea, nu știm ce, probabil un ideal care valorează mai mult decât o viață banală de pescar.<sup>8</sup> Am putea spune că lostrița este natura însăși, care îl domină și îl înfrânge în cele din urmă pe Aliman.

Recompunerea întregului împinge explicația logică în planul supranaturalului: lostrița și fata sălbatică sunt întruchipări ale unui duh malefic, un duh „cu o corporalitate ațăătoare, periculoasă’’ care „lucrează prin vrăji ale corpului, ale materiei’’.

Metamorfozarea lostriței în femeie nu e descrisă direct; sugerată, ea e în acord cu substratul arhetipal al universului imaginar voiculescian. Între simbolurile generate de aspectul negativ al feminității acvatice e și acela al peștelui transformat în femeia fatală și funestă, purtând în sine promisiunea fericirii, în măsura în care e legat de arhetipul coborării și al întoarcerii la izvoarele originare-în materia primordială.<sup>9</sup>

***Nevasta pândarului Simion*** este o tânără țărăncă, femeie sprintenă și atrăgătoare. Este un personaj care, o dată intrată în scenă, va declanșa drama ce va urma. Charles o disprețuiește la început, socotind-o hoată și murdară.

„Nici nu se uita la ea. Abia o îngăduia să intre în crescătorie. Spunea că miroase, că e hoată, că-i fură ouă de fâzăniță, că i-a pierit o linguriță și un cuțit și ea i le-ar fi luat.’’

Charles a impus pentru el și cei care îl însoțeau la fazanărie o regulă schimnicească; ei trăiau pentru o perioadă de timp într-o castitate de pustnic și nu se aducea vorba despre femei. Poate aceasta ar fi explicația pentru comportamentul lui de la început. Aceasta putea fi o modalitate de a îndepărta impulsurile primare, de atracție față de sexul opus, de negare a trăirilor ce ar putea fi percepute ca normale.

Adept al regulii impuse de Charles, prietenul său o percepe pe femeia pândarului cu ochii sufletului, drept o femeie plăcută, cu trăsături fine, frumoase chiar, nepotrivite pentru mediul în care trăia. În comparație cu Simion care era închis la fire, ea are un caracter deschis.

„(...)pe atât de dezghețată era femeia, și cu mult vino-ncoa’’. Farmecul tinerei femei izvorăște din simplitate, din naturalețea cu care se poartă în prezența străinilor. Ea nu trebuie să atragă privirea și atenția folosind tertipuri ca și cele ale unor femei din medii sociale emancipate. Privirea adâncă a unei ființe simple și naturale, dar și căldura unui suflet sincer care nu are nimic de ascuns și care se dezvăluie privirii sunt armele prin care tânăra seduce. Poate ar mai trebui adăugate modestia și sfioșenia care pun amprenta finală acestei prezențe feminine.

<sup>6</sup> Ion Rotaru, Vasile Voiculescu-comentat, pag.80

<sup>7</sup> Elena Zaharia-Filipaș, op. cit., pag. 224

<sup>8</sup> idem, op. cit., pag. 229

<sup>9</sup> Gilbert Durand, *Structuri antropologice ale imaginarului*, pag 91-95

Regula schimnicească pe care a impus-o Charles reprezintă de fapt o formă de ignorare a naturii, chiar în mijlocul ei. Pățania lui este demonstrativă. Asistând la idila lui Azor cu o vulpe, el se trezește zguduît de vitalitatea naturii.

Scurta idilă a celor doi se proiectează pe fundalul poetic al miresmelor și șoaptelor tainice ale naturii ce îi învăluie în mijlocul ei. După ce sunt descoperiți și mai să fie împușcați, Charles este gata să facă orice pentru ca tânăra să fie a lui. Vrea să îi cumpere un trusou femeiesc, să o cumpere de la Simion, toate acestea sub efectul „îlunației”. După trecerea acestui efect, Charles redevine persoana serioasă, conștiincios în munca pe care o are de făcut la fazanerie. Nimic nu mai poate strica echilibrul pe care îl restabilise. Femeia, considerată a fi vinovată, primește numai o corecție zdravănă din partea soțului înșelat, care reacționează mult mai blând, în conformitate cu înțelepciunea deschisă spre îngăduință a lumii lui patriarhale.<sup>10</sup>

**Vulpea** este considerată în multe culturi drept o fășneată, cu o mare putere vitală, dar și că este la originea posesiunilor demoniace.

Apărută din pădure, vulpea,, subțirată, sfioasă, roșcată...” îl atrage într-o hârjoană erotică pe cumintele, seriosul Azor. Vulpea sălbatică transmite o reacție erotică în lanț, și ca atare, inocentă, până la Charles. Această reacție este semnul unei comuniuni ascunse a regnurilor uman și animal, comuniune care aici se numește legea instinctelor.<sup>11</sup> Legătura dintre vulpe și Azor este reflexul din oglindă, care îl determină pe Charles să aibă aceeași reacție de „cățeluș” în prezența nevestei lui Simion.

Vânătorul vrea să apese pe trăgaci pentru a pune capăt nenaturalului. El crede în eficiența magică a simbolurilor: el va ucide vulpea, simbolul femeii viclene, punând astfel capăt nelegiuirii în care căzuse și nevasta sa. Împușcarea ei poate fi interpretată și ca o practică străveche de distrugere a împrejurărilor potrivnice omului. După uciderea vulpii lucrurile se liniștesc, totul reintră în normal; Charles își reia viața castă de dinainte, Azor se întoarce acasă și femeia își reia locul în căminul conjugal. Totul redevine ceea ce a fost înainte de influența lunii și de dubla aventură.

## 1.2. FEMEIA ISPITĂ

**Pescărița** de pe meleagurile dunărene este gazda doctorului din povestirea „Amintiri despre pescuit”. Ea este „o văduvă tinerică de pescar bogat”. După multe peregrinări în numeroase zone ale țării, doctorului îi cade cu tronc această femeie pe care o găsește uimitoare.

Mai întâi, pescărița îl fascinează prin priceperea și măiestria cu care arunca lațul, o unealtă dificilă folosită pentru prinderea peștelui. Era vestită în zonă pentru ingeniozitatea ei, deși ea „făcea numai un fel de sport, o fanfaronadă”. Prea mândră poate, pescărița nu făcea din aruncarea lațului un mijloc de câștigare a existenței. Peștele prins cu ușurință nu era dus acasă de ea. Ci de admiratorii pe care îi avea „cu duiumul”. Conștientă de frumusețea ei, femeia ține la „pielea ei albă” pe care nu ar fi stricat-o cu nici un preț, profitând de cei care se simțeau atrași de farmecul ei.

De fapt, Voiculescu realizează una din cele mai sugestive exprimări a naturii, cu aromele și pulsul ei. Silueta feminină e aici o prezență recompusă prin simțuri, prin vibrația lor. Dragostea prea pătimașă a pescăriței, care începea să îngrădească libertatea doctorului, trezește sentimente neliniștitoare, de frică. Pentru un om educat, dintr-un mediu intelectual, această frică izvorâtă din prea multă posesivitate, este oarecum neînțeleasă de către doctor. Treptat, prima imagine a femeii, redată artistic asemeni unei „zeițe a bălților” se estompează, pescărița începe să semene în ochii iubitului, tot mai neliniștitor, cu un animal: „Avea un ușor răs care îmi amintea de rânchezatul unei iepe când își cheamă mânzul. Și o strungăreață destul de neliniștitoare, care spunea multe”.

**Mărgărita** este un personaj tulburător care provoacă o dramă ce se va rezolva numai apelând la mijloace magice. Ea este o țărancă frumoasă, nora lui Onișor, gazda și călăuza poetului și a doctorului. Apare prin substituția în imaginație, cu Margareta din Faust, pe care poetul tocmai o invoca, în urma unui exercițiu de concentrare, de voință.

<sup>10</sup> Elena Zaharia- Filipaș, op. cit., pag. 155

<sup>11</sup> Gilbert Durand, op. cit., pag. 474



„O Margaretă înșelătoare care ca o altă Evă zămislitoare, creează din nou pe Faust așa cum se dorea el și-l schimbă pe Mefisto din valetul mincinos, din sluga vicleană care-și duce stăpânul în ispită într-o necesară forță antagonică pe care Margareta și-o aliază și o integrează Universului.”

Încercând să se concentreze pentru a se putea ocupa de creație, poetul își caută muza, sursa de inspirație în personajul Margaretei. Încearcă să o recreeze.

„Începeam să văd o Margaretă violent de sfântă, dacă s-ar putea spune, sfântă cu acea violență a păcatului(…)”

Portretul tinerei femei, „căzută din zodiile rele” dezvăluie priceperea unui portretist de excepție care a redat o ființă feminină de o frumusețe nemaîntâlnită. Dimensiunile perfecte ale trupului, grația, farmecul, puterea de seducție prin simplitate și naturalețe, delicatețea, toate acestea dezvăluie o ființă aproape divină, desăvârșită „o frumusețe de o perfecțiune copleșitoare.” Este însă rezultatul admirației imaginative a poetului. A creat ceva aproape de perfecțiune, după modelul lui Goethe. Astfel, Mărgărita devine imaginea simbolică a eternului feminin.

Făptura ființei create îl trezește din starea în care se afla, trezindu-i sexualitatea într-un mod care nu i se pare firesc. Copleșit de perfecțiune ca de o văpaie care îi învăluie în primul rând rațiunea, poetul este fulgerat de un erotism intens, „un răscol sexual necunoscut până atunci”. Apariția feminină încântătoare este însuși idealul de feminitate al scriitorului Voiculescu, conceput printr-un aliaj al frumosului artistic cu cel natural. Zadarnic femeia îi spune că e Mărgărita, nora gazdei, o țărancă frumoasă și nimic mai mult. Faptul real nu mai poate fi acceptat, căci credința artistului într-o plămuire ideală a atins un moment absolut prin acest transfer fantastic al imaginarului în real.

**Rada** este o fată frumoasă, țigancă prin adopție într-o șatră de țigani. Ea este un model feminin livresc asociat unei frumuseți apropiate de perfecțiune. După citirea cărții lui Kalidassa, *Sakuntala*, eroul se îndrăgostește brusc și absolut de această frumusețe feminină asociată unui ideal al perfecțiunii.

Văzând pe țiganka Rada venind prin poiană la lăsarea întinericului, eroul o identifică în imaginație cu fecioara sacră din povestea indiană: „aceeași statură cu forme pure, aceeași mândră gingășie, pletele cu reflexe albastre încadrând sumbrul oval al chipului covârșit de ochii magici, sânii înfloriți pe negrul liman al pieptului și, mai ales, sub borangicul galben al veșmântului.”

Eroul este zăpăcit în prezența frumuseții ideale, el trezindu-se murmurând versuri ori de câte ori imaginea fecioarei ideale i se înfățișează privirii. Rada nu trezește „răscolul sexual” asupra eroului, doar dorința de contemplare. Pentru a-și bucura ochii de prezența acesteia, el se mută în șatra țigănească.

Văzută a doua oară, Sakuntala i se pare și mai frumoasă. Acum contemplatorul face o teorie a frumuseții. Dorința de a contempla provocată de frumusețea Sakuntalei echivalează cu un semn de egalitate între iubire și percepția estetică. Frumusețea, ca și dumnezeirea, nu poate fi spusă nici zugrăvită. Nu pot fi definite prin ceea ce sunt, ci prin ceea ce nu sunt. Sakuntala nu era o frumusețe anume, ci frumusețea în sine și toată la un loc.”

Eroina își dezvăluie personalitatea reală. Ea nu se dovedește a fi fecioara sacră din mituri, ci o „țigancă proastă” care s-a lăsat ademenită de un hoț de cai. Ea a căzut în plasa „jocurilor dragostei și întâmplării”. Ceea ce uimește e faptul că are și un copil cu acesta, pe care l-a ținut ascuns departe de șatră. Puiul de urs ținea doar locul copilășului, asupra căruia ea își revărsa dragostea maternă. În această situație frumoasa Rada este demitificată, frumusețea și puritatea o transformă într-o femeie obișnuită, comună.

Există însă și ipostaze ale feminității mai puțin atrăgătoare și cu prezență scurtă, episodică: femeia bătrână, inofensivă și femeia-ființă monstruoasă, cu imaginea apropiată de cea a morții.

### 1.3. FEMEIA BĂTRÂNĂ

Kiva, țiganka bătrână este vrăjitoarea șatrei. Ea are un rol în „jocurile dragostei și întâmplării”. Scopul era să o vrăjească pe Rada, pentru ca aceasta să-l accepte pe Dionis drept soț. Dar Kiva a băut ea însăși filtrul de dragoste. Din privirea ei galeșă și din glasul stins, vărul lui Dionis observă dragostea pe care Kiva o poartă acestuia din urmă. Pentru el țiganka trădase tabăra, mințise pe bulibașă și vânduse pe Rada: „De dragul lui se făcuse unealtă și din vrăjitoare ajunsese vrăjită”. Ambițioasă, Kiva construiește planuri pe seama fetei și a stăpânului: „Văzuse aur, visase împărăție”. Ascunsă tuturor, drama vrăjitoarei pare să fi fost totuși singura reală, căci ea e singura care nu suportă plecarea lui Dionis din șatră. Pentru Kiva, plecarea lui e un eșec, și nesuportând, se sinucide dând foc cortului.

#### 1.4. FEMEIA- FIINȚĂ MONSTRUOASĂ

Tânărul poet din „Iubire magică” își leapădă rațiunea și credința apelând la magie, fiind gata să-și vândă sufletul de dragul Margaretei, a frumuseții ideale pe care o crease. El cere sprijin unei vrăjitoare, iar procedeul dezlegării de farmec, practic rezolvarea dragostei prin vrajă, e descris cu minuțiozitate și cu oarecare voluptate. Poetul îi strecoară Mărgăritei solzul de pește descântat de bătrâna vrăjitoare sub cămașă. Într-o secundă, la fel de fulgerător cum apăruse, frumusețea Mărgăritei se preface într-o urâtenie absolută. El asistă stupefiat la transformarea acesteia într-o ființă monstruoasă. Privind-o, eroul vede cu uimire în locul zeiței de până atunci o babă hidoasă ca o strigoaică:

Atenția, mult timp atrasă pe niște trăsături fizice ieșite din comun, se transferă dintr-o dată pe altele, total opuse, respingătoare. Luat în ansamblu, portretul astfel obținut este terifiant, îngrozitor, reprezentând opusul imaginii perfecte, paradisiace de până atunci. O astfel de ființă nu poate fi aceeași cu cea pentru care poetul făcuse o pasiune mistuitoare. Poetul este cuprins de frică și groază, de scârbă chiar. Cum a putut să se îndrăgostească de o astfel de ființă? Cum a fost posibil să cadă sub o astfel de vrajă?

Schimbarea ar putea fi interpretată ca un joc al imaginației artistice excesive, asemănătoare cu trecerea unui vis frumos în coșmar. Frumusețea absolută spre care tinde eroul lui Voiculescu nu e decât obiectivarea unui ideal. Poate privită altfel Mărgărita nici nu este o perfecțiune cum o vede eroul. Ce se află în afara privirii eroului ne rămâne străin, cum necunoscută ne rămâne înfățișarea adevărată a femeii. Vederea urâtului, asociată cu ideea morții, îi provoacă un șoc mult mai puternic decât exaltarea inițială. Iubirea născută din percepția frumuseții moare fulgerător, odată cu apariția urâciunii. Fuga dramatică de la locul iubirii constituie o experiență limită a aventurii erotice, determinând anularea capacității de a iubi.<sup>12</sup>

#### 1.5. FEMEIA- MUZĂ

*Domnița Irina* este nepoata prințului B., gazda sculptorului. Tânărul fusese invitat la castelul acestuia înainte de Crăciun și se îndrăgostește de frumoasa femeie „cu ochi verzi sub fruntea dreaptă de ivory și pletele de bronz aurit”, fără a se putea împotrivi vrajei acesteia: „Era tot ce poate zămisli mai perfect arta și natura. O urmăream pe furiș din ferestrele înalte când trecea prin parcul alb. Dacă se oprea, îndreptându-și boiul mândru între câinii de vânătoare ce o înconjurau, era Diana, fecioara cerească. Când alerga pe alei, urmărită de salturile haitei, îmi îngheța inima: era aidoma unei căprioare gata să fie ajunsă și sfâșiată”

Sculptorul sintetizează într-un portret simbolic toate legăturile posibile, dintre artă și natură, dintre iubire și vânătoare, dintre femeie și vânat. Timp de câteva săptămâni domnița Irina primește mărturisirile ascunse simbolice ale sculptorului, care îi oferă timid, rafinat și subtil schițe și înfățișări de artă.

Domnița este pasionată de vânătoare, ea participând alături de sculptor și de unchiul ei. În seara dinaintea plecării sculptorul plămăiește într-un bloc de zăpadă silueta domniței, în ipostaza zeiței vânătoarei, a Dianei. Irina îi mărturisește că nu este sigură pe gândurile ei, că are o presimțire în legătură cu vânătoarea ce va urma. Ea îi dă câinii ei credincioși să-l însoțească și să-l protejeze. Ca într-o vrajă,

<sup>12</sup> idem, op. cit., pag. 156

câinii se supun sculptorului, la îndemnul Irinei. Adeverindu-se temerile Irinei, sculptorul este surprins de o furtună de zăpadă. Câinii domniței îi salvează viața, însă la pragul dintre viață și moarte eroul are un vis în care un tânăr are succes la vânătoare. În locul unei căprioare rămâne o nălucă: o fată zveltă, asemeni statuii din curtea palatului, învăluită într-un abur nelămurit. Ochii verzi, părul de bronz aurit îi amintesc de chipul Irinei. Recuperat și adus la castel, sculptorul are o convalescență lungă, află apoi ce se întâmplase.

În urma acestei experiențe, sculptorul află însemnătatea vorbelor Irinei, spuse înaintea vânătorii. Nefiind stăpână pe gândurile ei, s-a măritat cu cineva de seama ei. Domnița dispăre din sufletul sculptorului, însă rezultatul acestei iubiri oprite în stadiul virtual este un bust sculptat modelat în lut, „Diana zămislită în lut, care închide în ea patimă și frumusețe”. Iubirea care îi robise inima în acea perioadă va înfrunta timpul și nimeni nu avea dreptul de a admira frumusețea ce a luat chipul Irinei.

Privirea calificată a specialistului, creator de frumos, are o pondere însemnată în apariția acestor frumuseți, unele născute în imaginație, după modelul unor zeițe din arte plastice sau al eroinelor literare, altele doar frumuseți izvorâte din simplitatea țărănească sau sălbăticia naturii. „Îndrăgostirea” se confundă cu procesul inspirației artistice sau starea de beatitudine produsă de magie sau de energii devastatoare și obscure, care răscolesc deopotrivă om, animal și natură, prinși în vârtejul unei adevărate beții a fecundității.

În povestirile lui Voiculescu iubirea este aceeași floare abstractă crescută în imaginație, hrănită din frumusețea plăsmuirilor artistice, până la desprinderea de rădăcinile reale, care rămân undeva, în urmă, înfipite într-un pământ de instincte. Voiculescu transferă atâtea semnificații asupra personajelor feminine –și a elementelor feminine- deoarece povestirile lui sunt copleșite de personaje masculine, astfel el încercând să realizeze echilibrul între masculin și feminin.

## BIBLIOGRAPHY

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1998

Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare. Fantasticul*, București, Editura Minerva, 1973

Ocinic, Mirela, *Un vis iluminat de-un fulger*, Sibiu, Editura Imago, 2002  
*Structuri ale imaginarului în proza scurtă din sec.XX*, Sibiu, Editura Imago, 2002

Rotaru Ion, *Vasile Voiculescu comentat*, București, Editura Recif, 1993

Zaharia- Filipaș, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, București, Editura Minerva, 1980

## POLISH REVIEWS OF THE NOVEL "MAITREYI"

Magdalena Filary

PhD., University of Craiova

*Abstract: In this paper we propose the reviews of novel «Maitreyi » by Mircea Eliade, presented from the perspective of Polish egegetes. A reception study as a literary phenomenon is a dynamic process that requires not only knowledge of the investigated author, but especially the cultural and mental context of the space in which his/her work is created. The best way to approach reception is, firstly, through the corpus of translations that enable readers to come into direct contact with text and, secondly, through studies or critical exegeses, which often resorts to methodological tradition in their own country, expanding or developing a new interpretation of texts. Among the main Eliade's literary works that have been published in Poland we can mention, among others, the novel «Maitreyi». A very important role in promoting Eliade in Poland has been played by the translators of his works, including Irena Harasimowicz, who translated the novel «Maitreyi» with the preface of the author and literary critic afterword written by Lech Budrecki. Another eminent translator of Eliade's literary work is Ireneusz Kania who also contributed to promoting Eliade's work in Poland with his perspective on the novel «Maitreyi».*

*Keywords: hermeneutics, Polish exegesis, review, Maitreyi, Eliade*

### 1. Introducere

*Maitreyi*, cel mai reprezentativ roman al lui Eliade, a avut un mare succes nu numai în România, dar și în alte țări, ceea ce a stârnit un val de recenzii și comentarii, acestea fie au fost pozitive sau negative, fie au avut un caracter ambivalent. Aventura lui Eliade cu Orientul a pus amprenta asupra operei literare, asupra felului de a aborda cultura modernă și asupra antropologiei eliadiene. De aceea, relevante sunt analizele efectuate asupra operei literare eliadești, fiindcă din ele transpare concepția savantului român despre condiția umană și despre dimensiunea sacră a existenței.

Romanul *Maitreyi* a fost tradus în mai multe limbi, a apărut și în Polonia în 1988, la Editura Czytelnik din Varșovia, în traducerea Irenei Harasimowicz. Încă de la început apariția acestei cărți pe piața poloneză a fost o curiozitate editorială, având în vedere faptul că în perioada de dinainte de 1990, dialogul intercultural dus în jurul cărților lui Mircea Eliade, fie de beletristică, fie ele științifice, a fost supravegheat de cele două instanțe ideologice: cea a comunismului și cea a catolicismului. Cu toate acestea, lecturile și recenziiile romanului s-au bucurat de popularitate în rândul publicului polonez, curios să-l redescopere pe Eliade și ca scriitor de opere literare.

### 2. Irena Harasimowicz

Irena Harasimowicz este traducător de literatură română în limba polonă, opera lui Mircea Eliade fiind prioritatea sa. Este coautoare a întocmirii și traducerii antologiei de poezie română publicată în 1989 la Varșovia. Pe lângă traducerea romanului *Maytreyi*, a tradus și din alți scriitori români, precum Ștefan Bănuțescu, Eusebiu Camilar, Marin Sorescu, Dana Dumitriu.

Irena Harasimowicz a scris cuvântul înainte la romanul *Maytreyi* în care îl prezintă pe Eliade folosindu-se și de un citat din sociologul Marcin Czerwiński<sup>1</sup> care spune următoarele: „Eliade unește în personalitatea sa științifică rolul de factograf, sistematician și teoretician. Opera lui este cunoscută specialiștilor polonezi și entuziaștilor inițiați. Această proză științifică plină de vizionarism, profetism

<sup>1</sup> Marcin Czerwiński (1924-2001) a fost sociolog și antropolog polonez. A studiat sociologia la Universitatea din Varșovia unde și-a obținut și doctoratul. Timp de mulți ani a fost profesor la Institutul de Filozofie și Sociologie și la Institutul de Artă al Academiei Poloneze de Științe (PAN). Printre principalele preocupări ale lui se enumără: teoria și sociologia culturii, rolul cultural-creator al artei și formarea stilurilor de viață. A colaborat la mai multe reviste socio-culturale.

și paradox poate provoca obiecții, dar totdeauna trezește respect pentru imensitatea cunoștințelor lui și neliniștea pentru existența omului contemporan. Savantul caută cheia pentru aceasta în mai multe fenomene, care transmit existența umană, condiționată istoric în lumea spirituală, incomparabil mai bogată decât lumea închisă a momentului istoric.”<sup>2</sup>

De asemenea, traducătoarea explică faptul că fiecare gen de proză a lui Eliade necesită un studiu separat. Dar ceea ce leagă toate aceste genuri este că acestea sunt o reflectare a căutărilor autorului după esența fenomenelor spirituale în lumea contemporană, o reflectare a aventurilor intelectuale a autorului, precum și confruntarea imaginației cu știința.

Apoi, Harasimowicz trece la prezentarea cărții *Maitreyi*, spunând că eroul principal, Allan, ca reprezentant al civilizației europene, dorește să se confrunte cu o lume cu o mentalitate total diferită. Reprezentant al acestei lumi este Maitreyi, un personaj autentic, o tânără poetă bengaleză, specialistă în filosofie, elevă a lui Tagore. Istoria ei și a lui Allan, bazată pe elemente autobiografice, este o poveste despre dragoste, dar nu despre cea care are să fie cel mai important scop al vieții, ci despre dragoste ca o altă experiență a savantului.

Eroul, intrând într-o lume nouă, simte că rătăcește. Este învins într-un mod subtil și evident de această lume. Maitreyi și lumea ei devin pentru Allan una dintre cele mai intime forme de cunoaștere a Indiei. După cum observă Harasimowicz, poate de aceea romanul este liber de teorii și deliberări eseistice. Autorul nu a cuprins în ea tot ceea ce a știut despre obiceiurile exotice ale Bengalului, astfel păstrând o autentică integralitate a trăirilor.

Allan, care locuiește la casa părinților lui Maitreyi, îi dă lecții de franceză, ea în schimb îl învață limba bengali. Din comportamentul lui Maitreyi nu se știe dacă este vorba de prietenie sau dragoste, iar caracterul misterios al fetei îl atrage pe Allan din ce în ce mai mult, reducând distanța față de ea, pe care ar dori s-o păstreze cu orice preț și care, într-un final, îl duce la o dorință obsesivă, ca și cum relația fizică ar putea deveni o cheie pentru toate misterele psihicului lui Maitreyi și ar permite să intre în posesia personalității ei.

Maitreyi îl șochează pe Allan cu comportamentul ei, o dată serioasă, timidă, nedumerită că un jurnalist european vrea să descrie specificul vieții femeii indiene, altă dată cochetând, râzând sau vorbind despre esența frumuseții la un nivel înalt.

Harasimowicz spune că interesantă este și atitudinea ei față de natură. Înainte de a-l iubi pe Tagore și Allan, prima ei dragoste a fost copacul – simbolul cosmosului care renaște ritmic, dar și al vieții, tinereții, nemuririi și înțelepciunii. La fel, Maitreyi implică elemente de cosmos în ceremonia de logodnă, adresându-se stelelor, cerului, apei și cerându-le perserverență în dragoste pentru bărbatul ales. Acest sentiment puternic de unire cu natura, spontanitatea lui Maitreyi, seriozitatea față de nevoile sufletului și trupului îl uimesc pe Allan.

După această scurtă prezentare a cărții, Harasimowicz spune următoarele: „Ca să evităm neînțelegerile, merită să-i menționăm cititorului polonez al cărții «Maitreyi» despre două atitudini diferite ale lui Eliade față de Rabindranath Tagore. În roman, gelosul Allan îl prezintă pe marele poet al Indiei cu aversiune, plin de nerăbdare, pe când în memoriile lui Eliade întâlnirea cu Tagore, adept al yoga poetică de bucurie creatoare, ia culori entuziaste.”<sup>3</sup>

La final, Harasimowicz subliniază încă o dată că Eliade „aparținea acestor umaniști culți care au reușit măcar într-o oarecare măsură să apropie Occidentului bogăția și complexitatea culturii Orientului”.<sup>4</sup>

### 3. Lech Budrecki

Lech Budrecki este un critic literar polonez, eseist, traducător. A absolvit filologie polonă din cadrul Universității „Mikołaj Kopernik” din Toruń. A lucrat ca director literar la Teatrul Powszechny din Łódź, Teatrul Clasic și Teatrul Ateneum din Varșovia. A fost membru al redacției săptămânalului „Kultura” și al mensualului „Literatura na Świecie” și membru onorific al Asociației Traducătorilor

<sup>2</sup> Irena Harasimowicz, „Cuvânt înainte” la Mircea Eliade, *Maitreyi*, Varșovia, Editura Czytelnik, 1988, p. 5.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 15.



Polonezi. A fost cunosător al literaturii americane. Autor al unor piese teatrale. A publicat numeroase schițe despre proza americană.

Budrecki începe postfața la romanul *Maytrei* cu cuvintele: „*Mircea Eliade nu este cineva necunoscut în Polonia*”.<sup>5</sup> Un interes viu pentru cărțile lui se poate observa deja în anii '60, când s-a născut moda pentru eliadism, care a cuprins discipline umaniste, nu numai știința religiilor, ci și știința despre literatură. Eliadismul a avut ecou și în filozofia teatrului lui Jerzy Grotowski<sup>6</sup>, dar și în practica lui teatrală, în spectacolele lui. Dar tot acest interes pentru Eliade a scăzut deja la începutul anilor '70. Sfera influențelor ideilor lui Eliade s-a restrâns, totodată s-a diminuat interesul pentru textele lui, cu toate că Marcin Czerwiński și Stanisław Tokarski<sup>7</sup> scriau despre ele, printre altele, în cartea *Magia, mit, fikcja / Magie, mit, ficțiune* (lucrarea publicată de M. Czerwiński în 1973 la Varșovia, dedicată antropologiei culturale, în care a prezentat rolul special al magiei, mitului și ritualului). Budrecki vede motivul acesteia în tendințe care dominau atunci în umanistica poloneză care, precum structuralismul, respingeau principiile lui Eliade. Budrecki spune că în anii '80 situația s-a schimbat din nou. Se poate observa o creștere evidentă a interesului pentru ideile lui Eliade, drept dovadă traduceri și texte noi ale autorilor polonezi. Budrecki subliniază faptul că proza a fost unul dintre cele mai importante domenii de activitate ale lui Eliade, astfel încât au fost traduse în polonă și opere literare. În anul 1971, în antologia povestirilor românești *Moartea lui Ipu* au fost publicate două texte ale lui Eliade: *La țigănci* și *Fata Căpitanului*. În 1977 a apărut romanul *Nuntă în cer* și în 1983 *Secretul doctorului Honigberger*. Budrecki recunoaște că procesul de asimilare a operelor literare ale lui Eliade în Polonia a început destul de târziu, ceea ce are legătură cu publicarea lor în România, unde redescoperirea prozei lui Eliade a avut loc abia la sfârșitul anilor '60.

Budrecki spune că *Mayirei* este un roman cu mai multe sensuri, în care un rol important îl are ambivalența structurii narrative. La prima vedere, ni se poate părea că povestește numai despre India și dragoste, dar, după o lectură mai profundă, se pot descoperi mai multe sensuri și interpretări ale romanului. Budrecki atrage atenția și asupra motto-ului expresiv de la începutul cărții: „Îți mai amintești de mine, Maitreyi și dacă da, ai putea să mă ierți?”<sup>8</sup>, care poate fi un fel de indicator pentru interpretarea romanului, dar totuși trezește niște dubii din cauza structurii *Maitreyi* privind tipul de relatare. După cum observă criticul literar polonez, suntem conduși în roman de inginerul Allan, el este cel care scrie toată istoria. Povestea lui umple cartea de la prima pagină la ultima. Astfel încât el devine naratorul principal și în același timp singurul. Relatarea lui se referă la jurnalul pe care îl scria cândva. Citează fragmente din notițe vechi. Citatele au comentariu care de multe ori devine critica jurnalului. Allan nu știe să pătrundă tainele Indiei. O vede prin prisma perspectivei europene de cunoaștere. Această perspectivă europeană îi afectează relația. Folosește schema biblică care pătrunde prin fabulă. Această schemă a fost preluată din istoria despre Adam și Eva. Inginerul Sen vrea să-l înfieze pe Allan, acesta însă dă rămă planurile lui, având o relație cu Maitreyi, care va juca și rolul ispitoarei. Se poate găsi aici ușor analogia. Inginerul Sen îl simbolizează pe Dumnezeu, iar Allan pe Adam. Și la fel ca Adam comite un păcat prin relația cu „sora lui”. Pentru aceasta îi așteaptă pedeapsa biblică – va fi izgonit din Eden (casa familiei Sen). Trebuie să o ispășească, de aceea pleacă singur în Himalaya.<sup>9</sup>

Budrecki explică faptul că această construcție nu va fi dusă la capăt de către narator, pentru că așa este „conștiința lui modernă europeană”, alcătuită doar din fragmente de mituri. Înfrângerea lui Allan are motivele ei, dar Eliade nu le dezvăluie. Întrebarea pusă la sfârșitul cărții: „De ce să cred?” are un sens anume. Cuvintele lui Allan pot fi interpretate ca un pericol față de care se află conștiința unui european modern. Pentru Eliade aceasta se va dovedi pierderea atitudinii de *homo religiosus*.

<sup>5</sup> Lech Budrecki, Postfață la *Majtreji*, Varșovia, Editura Czytelnik, 1988, p. 188.

<sup>6</sup> Jerzy Grotowski (1933-1999) – regizor teatral polonez, teoretician al teatrului, pedagog, unul dintre cei mai mari reformatori ai teatrului secolului al XX-lea.

<sup>7</sup> Stanisław Tokarski - este profesor la Institutul de cercetare a Orientului Apropiat și Îndepărtat din cadrul Universității Jagiellone din Cracovia și la Institutul Culturilor Mediteraneene și Orientale din cadrul Academiei Naționale de Știință (PAN). A absolvit Facultatea de Orientalistică și Facultatea de Filosofie și Sociologie la Universitatea din Varșovia. Printre preocupările lui, în afară de filozofie, se enumeră tradițiile Indiei și studii culturale de comparativă.

<sup>8</sup> Mircea Eliade, *Maitreyi*, București, Minerva, 1997, p. 5.

<sup>9</sup> Lech Budrecki, *Op. cit.*, p. 198.

Budrecki spune la sfârșit: „Desigur, comentariul făcut de mine constituie una dintre posibilele exageze ale romanului. Una, dar nu singura, există mai multe, destul de diferite. Dar aceasta are o oarecare predominanță asupra altora. Facilitează ingerința scriitorului și cercetătorului. Indică prezența motivelor foarte generale care unesc ideea literară cu cea antropologică. În acest caz, ideea fiind la început, cu conturul încă preliminar și confuz.”<sup>10</sup>

#### 4. Ireneusz Kania

Ireneusz Kania este traducător polonez poliglot. A tradus numeroase cărți din mai multe limbi, mai ales cele romanice și asiatice. A terminat studii din domeniul filologiei romanice la Universitatea Jagiellonă din Cracovia unde a și ținut cursuri despre traducere literară. Eseist, specialist în budism și cabala<sup>11</sup>, autor al unor lucrări despre Tibet, publicate în Polonia, SUA, India, China, Ungaria și România. În 1995 a primit Premiul PEN Club-ului Polonez pentru traducerea literaturii străine în limba polonă. Printre scriitori pe care i-a tradus se numără, printre alții: Umberto Eco, Mircea Eliade, Robert Graves, Jack London, Constantin Noica. În anul 2001, Ireneusz Kania a publicat o culegere de eseuri intitulată *Ścieżka nocy/ Poteca nocy* în care a dedicat câteva texte celor maieminenți intelectuali români, printre care lui Eliade.

Unul dintre aceste texte este intitulat *Rendez-vous pe Calea Lactee*, în care Kania prezintă analiza romanelor *Maitreyi* al lui Eliade și *Dragostea nu moare* al lui Maitreyi Devi. Kania începe eseul său cu cuvintele lui Eliade din Jurnalul din data de 13 aprilie 1973: „Împrejurările fac că iar o văd pe M... Patruzeci și trei de ani au trecut de la ultima noastră întâlnire. Am impresia că trăiesc ceva incredibil, fals, ireal, ceva într-un fel de foarte prost gust”.<sup>12</sup> Acesta a fost un fel de comentariu după ce s-a întâlnit cu Maitreyi Devi. Kania spune că Eliade știa că astfel de întâlniri după ani de zile sunt periculoase și se termină de obicei trist și că mai bine este să păstrăm amintirile în memorie, decât să ne confruntăm cu realitatea. În ceea ce o privește pe Maitreyi, ea a plecat în America să se întâlnească cu fosta iubire plină de teamă. Fiind o femeie inteligentă, nu a putut să aibă iluzii, dar totuși a avut speranța că împotriva timpului trecător îl va regăsi neschimbat, cum era pe vremuri. Atunci Maitreyi a aflat întâmplător că Eliade, după doi ani de la întoarcerea din India, a publicat în România un roman în care a descris povestea lor de dragoste, roman care a avut și un mare succes. Maitreyi se simte tulburată, dar în același timp își reamintește vechiul sentiment și dorul după omul pe care l-a iubit în tinerețe. Durerea neîmplinirii se împletește cu sentimentul de vină față de soțul ei și dorul după Mircea. În realitate dorește să-și întâlnească încă o dată fosta sa iubire, pentru că îl iubește în continuare.

Kania explică faptul că toată această istorie este povestită de protagonistă în cartea *Dragostea nu moare* care în Polonia a apărut cu titlul *Mircea*. Aceasta este o replică la romanul lui Eliade. Kania menționează și faptul că astfel s-a împlinit și dorința lui Constantin Noica, care, în anii '70, a însoțit-o pe Maitreyi când a venit în România să discute la o editură din București despre publicarea cărții sale care a apărut în 1974 cu titlul original în bengali *Na hanyate*, după care în engleză cu titlul *It Would Not Die* și s-a bucurat de un mare succes în India, câștigând numeroase premii literare. Eliade scrie în Jurnalul său că Noica a fost încântat de acest proiect, drept dovadă cuvintele lui: „ar fi minunat să dispunem de două versiuni a poveștii despre aceeași pasiune, scrise la un interval de patruzeci de ani”.<sup>13</sup>

După cum spune Kania, putem compara cele două romane în diferite feluri, în plus nu există în istoria literaturii multe situații asemănătoare în care ambii protagoniști ai unei povești de dragoste hotărăsc s-o transforme în operă literară și care o fac pornind din diferite puncte de vedere, deoarece reprezintă culturi și filozofii diferite. Totodată, amândoi au un talent scriitoricesc deosebit.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> *Idem*, p. 199.

<sup>11</sup> Cabala este o tradiție veche ce s-a născut acum 5770 de ani. Termenul „cabala” derivă de la cuvântul ebraic *kabbalah*, care înseamnă primire, receptare. Este o școală spirituală și mistico-filozofică a iudaismului.

<sup>12</sup> M. Eliade, *Fragment d'un Journal*, v. II, p. 114.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 377.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 176.

Kania evocă aici schița *Smutna, lecz prawdziwa historia miłości Mircei-Allana i Majtreji-Amrity*<sup>15</sup> / *Trista, dar adevărata istorie a iubirii lui Mircea-Allan și Maitreyi-Amrita* (2001), scrisă de Kinga Dunin, publicistă poloneză, scriitoare, critic literar, sociolog al culturii. Aceasta subliniază conformitatea faptică a celor două versiuni ale aceluiași episod, precum și precizia demnă de apreciat mai ales la Maitreyi Devi care a scris din perspectiva unei perioade mari de timp și fără să aibă un jurnal. Kania observă că cele două relatări se deosebesc evident într-un punct, și anume în împlinirea fizică a iubirii celor doi protagoniști. De asemenea, Kania remarcă faptul că tehnica romanelor lui Eliade este destul de tradițională, pe când Maitreyi folosește o tehnică narativă modernă, chiar dacă stilistic este un pic demodată. Retrospecțiile și apropierea din cadru fac că povestea ei devine mai vie. Portretul lui Maitreyi desenat de Mircea-Allan se evidențiază prin bogăția culorilor și nuanțelor, de la cele mai delicate până la cele mai intense, saturate, de contrast, ceea ce îl convinge pe cititor că, în ciuda exagerărilor artistice și abuzului exoticii culturale, aceasta este o imagine apropiată originalului și poate chiar se apropie de personajul realist. Este un portret uimitor. Maitreyi trăiește în două lumi: pe de o parte este o fată tânără, sensibilă, naivă, visătoare, pe de altă parte este o femeie matură intelectual, poetă și eseistă interesată de filozofie. Trăiește lumea în mod panteist și ascultă cu mare atenție spiritul ei – Brahman pe care îl caută în propriul Eu, cel despre care Gita spune: *na hanyate hanyamane sarire* (sufletul nu este ucis când trupul este ucis). Tocmai cuvintele *na hanyate* au devenit titlul versiunii bengale a cărții lui Maitreyi. Ele sunt cheia pentru înțelegerea ei corectă. O iubire eternă, o legătură între suflete, care depășește vremelnicia trupească, aceasta este ceea ce o interesa cu adevărat pe tânără Maitreyi. Kania spune că este surprinzător faptul că aceeași atitudine în această privință a prezentat și Eliade, chiar dacă pare altfel.

De asemenea, Kania este de acord cu filozoful și criticul literar francez, Gaston Bachelard, care a descoperit în carte „mitologia plăcerii”. Descrierea literară a relației cu Maitreyi este o descriere a unei „realități mitice”, așa cum spune însuși Eliade. Kania consideră că aici trebuie menționată o trăsătură de caracter a lui Eliade, despre care spune în romanul său în felul următor: „Dar e ciudat cât de mult îmi place să aud vorbindu-se rău de cei pe care îi iubesc sau de care mă simt aproape sau care îmi sunt prieteni. Când iubesc cu adevărat pe cineva, îmi place să ascult lumea bârfindu-l; asta îmi verifică oarecum anumite procese obscure ale conștiinței mele, pe care nu le pricep și de care nu-mi place să-mi aduc aminte. S-ar spune că paralel cu pasiunea sau interesul meu sincer față de cineva, crește o pasiune vrăjmașă, care cere suprimarea, alterarea, detronarea celei dintâi”.<sup>16</sup>

Maitreyi nu a înțeles aceasta, s-a simțit supărată, rănită în orgoliul ei de femeie. Pentru Eliade întotdeauna a fost un lucru serios. A preluat de la profesorul său Nae Ionescu convingerea că adevărata iubire ar trebui să fie un instrument și un drum de (auto)cunoaștere, inițiere nu numai sentimentală, ci și intelectuală, chiar metafizică. Eliade a considerat iubirea ca una dintre cele mai importante probe de inițiere din viață. Mai mult decât atât, Eliade, la fel ca Maitreyi, a considerat că adevărata împlinire a iubirii nu este posibilă în această viață și pe această lume.

În ceea ce privește introspecția, Kania consideră că *Dragostea nu moare* câștigă față de *Maitreyi*. Totodată, autoarea a reușit să schițeze câteva foarte bune portrete psihologice: al tatălui său, al lui Mircea și cel mai bun dintre toate în opinia lui Kania – portretul ei însăși, de exemplu când Maitreyi se duce la culcare după ce părinții ei au aflat despre relația ei cu Allan și l-au dat afară, ea auzindu-l pe tatăl său spunând: „Trage jaluzele din dreptul ei. Ar putea să sară pe fereastră. În gândul meu mi-am zis: «N-aș face niciodată așa ceva. Viața este minunată. La fel și supărarea mea. Această viață arde ca o lampă»”.<sup>17</sup>

În opinia lui Kania, aceste două povești nu sunt doar despre iubire neîmplinită, sunt mai ales povești despre dorul după Absolut, deoarece Amrita-Maitreyi nu l-a înțeles pe Allan-Mircea ca bărbat și european, iar el nu a înțeles-o ca hindusă. De asemenea, ambele romane emană o mare încredere în rolul literaturii de a curăța și de a da forță.

## 5. Concluzii

<sup>15</sup> Kinga Dunin, *Smutna, lecz prawdziwa historia miłości Mircei-Allana i Majtreji-Amrity*, în revista *Ex Libris*, nr. 42, 2001.

<sup>16</sup> M. Eliade, *Maitreyi*, p. 6.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 114.

Romanul *Maitreyi* a avut un mare succes în Polonia, a fost primit cu entuziasm și curiozitate de către publicul polonez dornic să călătorească prin țările exotice. Irena Harasimowicz a încercat să familiarizeze publicul polonez cu cultura Occidentului, cu fascinația lui Eliade față de India, prezentându-l pe Eliade nu numai ca istoric al religiilor, ci și ca teoretician și filozof. Lech Budrecki a făcut o analiză complexă a trăirilor profunde ale celor doi protagoniști, intenționând să arate cititorului european, în cazul nostru, celui polonez, că este incapabil de astfel de exaltări spirituale, de aceea este atât de interesat de cultura occidentală unde sentimentele metafizice devin o abilitate naturală. De asemenea, Budrecki a vrut să arate interdependența între sacru și profan, ceea ce putem deduce din cuvintele lui „pentru Eliade sacrul se manifesta întotdeauna prin profan”.<sup>18</sup> Lectura lui Ireneusz Kania oferă o analiză comparativă între romanele *Maitreyi* și *Dragostea nu moare*, care permite cititorului să înțeleagă mai bine relația „mitică” între cei doi protagoniști și să pătrundă în lumea lor. Putem observa evident că exegetul polonez favorizează varianta feminină a aceleiași povești de dragoste, fiind de fapt o poveste despre dorul după Absolut.

În concluzie, recenziile poloneze după lectura romanului *Maitreyi* au fost foarte pozitive și au stârnit interes mare pentru opera literară a lui Eliade, nu numai în rândul exegeților lui, dar și în rândul publicului polonez, care, atras de o dragoste orientală, aștepta cu nerăbdare să descopere următoarele opere literare ale scriitorului român.

## BIBLIOGRAPHY

- Budrecki, Lech, Postfață la Mircea Eliade, *Majtreji*, traducere de Irena Harasimowicz, Varșovia, 1988  
Czerwiński, Marcin, *Magia, mit i fikcja*, Varșovia, Editura Wiedza Powszechna, 1973  
Czerwiński, Marcin, „Mircea Eliade”, în *Revista Nowe Książki* 3 (1986), pp. 3-4.  
Devi, Maytrei, *Dragostea nu moare*, București, Editura Amaltea, 2009  
Dunin, Kinga, „Smutna, lecz prawdziwa historia miłości Mircei-Allana i Majtreji-Amrty”, în revista *Ex Libris*, nr. 42, 2001  
Eliade, Mircea, *Fragment d'un Journal*, v.II, Paris, Editura Gallimard, 1981  
Eliade, Mircea, *Maitreyi*, București, Editura Minerva, 1997  
Harasimowicz, Irena, Prefață la Mircea Eliade, *Majtreji*, traducere de Irena Harasimowicz, Varșovia, Editura Czytelnik, 1988  
Kania, Ireneusz, *Ścieżka nocy*, Cracovia, Editura Znak, 2002

---

<sup>18</sup> Lech Budrecki, *Op. cit.*, p.193.

## INTERSEXUAL DISGUISE AND METAMORPHOSIS IN THE TALE "ILEANA SINZIANA"

Carmen Ioana Popa

PhD. Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

*Abstract:* This study aims to bring in attention, the intersexual transvestitions into the fairy tale of Petre Ispirescu, *Iliana Simziana*. The intersexual disguises are the way in which the human being wish to accede his half and wishes to have a coexistence of primordial elements, an accomplishment of the androgynous, for a short period of time. These disguises to the primitive people become a rite of passage, a way to advance on the road of maturity, a road that can only be continued when the neophytic was introduced in the sacred, and he knew the totality. In the Petre Ispirescu's fairy tale, the young emperor's daughter has an initial journey to self-knowledge. Her disguising in her father's clothing is a preparation of the metamorphosis which will take place at the end of the text. In this point, we can make a parallel with the mythological figure Iphis from the *Metamorphoses* by Ovidiu. Also, in this case, the young girl who is disguised as a man, transforms into a real man to seal her love with the predestined one. These intersexual disguises allow the human being to get out of themselves and to reintegrate into the cosmos, so they can know the totality.

*Keywords:* disguise, totality, metamorphosis, self-knowledge, initiation

Figura arhetipală de la care derivă travestirea intersexuală este androginul. Androginul, ființă perfectă, cu o stare privilegiată devine figura spre care aspiră omul. În jurul androginului se dezvoltă mitul, iar din acest punct apare o de structurare din care pornește hermafroditismul, travestirile intersexuale, metamorfozele elementului masculin în femeie, și a elementului feminin în bărbat, bisexualitatea zeilor. Omul pe parcursul existenței sale încearcă să simtă temporar coexistența elementelor primordiale. Pentru acest fapt ei realizează ritualuri, orgii și în special travestiri intersexuale, care se remarcă în mai multe culturi. Prin toate aceste încercări, ființa umană dorește să regăsească omul primordial în el, om care în mai toate culturile lumii este de natură duală, fiind androgin.

Dualitatea acestei ființe, moment în care nimic nu se mai identifică, când totul se confundă, apare echilibrul ființei care are acces la totalitate, la starea privilegiată de la începuturi. Omul tinde spre această confuzie, moment în care își pierde individualitatea sa sexuală, spre a accede spre o altă stare care îi permite să se simtă complet.

Travestirea este „o modalitate de a ieși din sine însuși, de a-și transcede situația particulară, extrem de istoricizată, și de a regăsi situația de la începuturi, transumană și transistorică, acea situație care a precedat constituirea societății umane; o situație paradoxală, imposibil de menținut în durată profundă, în timpul istoric, dar în care trebuie să te integrezi periodic, spre a reface, fie și numai pentru a clipă, plenitudinea inițială, sursa neștirbită a sacralității și a puterii.”<sup>1</sup> Travestirile intersexuale se regăsesc atât la triburile primitive, cât și în Antichitatea clasică, mai ales în momentele nupțiale.

<sup>1</sup>Mircea Eliade, *Mefistofel și androginul*, traducere de Alexandra Cuniță, f. 1., Editura Humanitas, 1995, p. 106.



Ieșirea din propriul sine, din timpul istoric în care a fost aruncat, îi deschide calea spre sacralitate, confundarea sexelor fiind considerat un lucru sacru.

Această travestire îi permite ființei umane să atingă temporar starea privilegiată pe care androginul o avea. Prin această modalitatea, omul își accede propriul Eu interior, cuprinde în interiorul său adevărata natură umană, care se presupune că era androgină. Contactul permanent pe care îl are cu natura îl îndeamnă să se reintegreze în sânul ei prin diferite modalități. Prin travestire, omul împrumută din caracteristicile sexului opus, se formează temporar ființa perfectă, se restabilește echilibrul pierdut.

Remarcăm astfel de travestiri intersexuale încă din Antichitatea clasică, în momentele în care băieții se deghizau în fete, iar fetele în băieți. Dar, aceste deghizări erau mai des întâlnite în cazul băieților. Toate aceste deghizări aveau o menire, fiind o modalitate și „un vicleșug menit a alunga duhurile ostile.”<sup>2</sup> Și în cazul hainelor de doliu se purtau cele femeiești, deoarece femeile fiind neimportant, duhurile rele nu se vor atinge de ei.<sup>3</sup> Aceste modalități de a se proteja de malefic subliniază încă o dată dorința omului de a avea parte de ambele elemente primordiale. Coexistența acestor elemente împreună devin o sursă de protecție în preajma morții și a duhurilor malefice, fiind un adevărat ritual în asemenea cazuri.

Deghizările se remarcă și în cazul momentelor nupțiale, momente în care se dorește o reintegrare în cosmos, și o reconciliere a elementelor primordiale într-o singură ființă. „La Sparta, femeia care poartă de grijă tinerei mirese, o rade pe aceasta în cap, o îmbracă și o încălță cu lucruri bărbătești, apoi o lasă în pat singură, pe întuneric. Soțul vine la ea pe furiș (Plutarh, *Lycurgos*, 15). În Argos, mireasa își pune, în noaptea nunții, o barbă falsă (Plutarh, *Mulierumvirtutes*, 245). În Cos, în schimb, bărbatul se îmbracă în haine de femeie ca să-și întâmpine soția (Plutarh, *QuaestionesGraecae*, LVIII).”<sup>4</sup> Toate aceste ritualuri nupțiale au menirea de a uni elementul masculin cu cel feminin, realizând temporar și nefinalizat androginul primordial. Căsătoria este un „simbol al unirii, sub semnul iubirii, dintre bărbat și femeie. În sens mistic, ea înseamnă unirea dintre Hristos și Biserica lui, dintre Dumnezeu și Poporul lui, dintre suflet și Dumnezeuul său. În analiza lui Jung, căsătoria simbolizează, în cursul procesului de individuație sau de integrare a personalității, împăcarea inconștientului, principiu feminin, cu spiritul, principiu masculin.”<sup>5</sup> Toate aceste ritualuri pregătesc spiritual ființa, fiind o inițiere spre înțelegerea sacrului. Nu se poate ajunge la maturitate decât în momentul în care apare conștiința totalității, numai în momentul în care ființa resimte echilibrul primordial care este stabilit prin atingerea ritualică și temporară a androginului.

Aceste „deghizările intersexuale se practicau în Grecia la anumite ceremonii dionisiace, cu prilejul sărbătorilor Herei la Samos, ca și cu alte ocazii. Dacă ținem seama că travestițiile erau foarte răspândite în timpul Carnavalului sau al sărbătorilor de primăvară, în Europa, dar și în cadrul diverselor ceremonii agricole din India, Persia și din alte regiuni din Asia, înțelegem principala funcție a acestui rit: pe scurt, e o modalitate de a ieși din sine însuși, de a-și transcede situația particulară, extrem de istoricizată, și de a regăsi situația de la începuturi, transumană și transistorică, acea situație care a precedat constituirea societății umane; o situație paradoxală, imposibil de menținut în durată profundă, în timpul istoric, dar în care trebuie să te reintegrezi periodic, spre a reface, fie și numai pentru o clipă, plenitudinea inițială, sursa neștirbită a sacralității și a puterii.”<sup>6</sup> Ieșirea din propriul sine are drept finalitate cunoașterea propriei sale dualități. În asemenea momente, ființa umană scapă în afara timpului, având prilejul de a se ridica deasupra existenței sale de toate zilele. Având contact cu partea contrară, ființa umană își recapătă jumătatea lipsă. Dar această recuperare este temporară, fiind o ieșire din existența pe care o are pentru a-și recupera propriul sine primordial. Echilibrul resimțit în aceste momente aduce regenerarea și reîmprospătarea ființei actuale. Apare

<sup>2</sup> Marie Delcourt, *Hermaphroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în Antichitatea clasică*, traducere de Laurențiu Zoicaș, București, Editura Symposion, 1996, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>5</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 209.

<sup>6</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, pp. 105-106.

dorința de reîntoarcere la starea pe care o avea omul originar, stare pe care o recuperează prin diferite modalități. Nevoia omului de a se recupera pe sine este nevoia lui de a-și regăsi partea lipsă de care a fost separat, și cu care se simțea deplin și complet.

Aceste deghizări care au loc permit celui care săvârșește această travestire să preia o parte din comportamentele elementului opus sinelui, formând androginul temporar care îi permite să guste o parte din plenitudinea acestei ființe primordiale. „Schimbarea rituală a costumelor implică o inversare simbolică a comportamentelor, servind drept pretext bufoneriilor carnavalesci ca și libertinajul Saturnaliilor. În ultimă instanță, este o suspendare a legilor și a obiceiurilor, fiindcă felul în care se comportă acum indivizii de ambele sexe este exact opus comportamentului lor normal. Inversarea comportamentelor propune confuzia totală a valorilor - notă specifică a oricărui ritual orgiastic. Din punct de vedere morfologic, travestirile intersexuale și androginia simbolică pot fi asimilate unor orgii ceremoniale. În fiecare din aceste cazuri, se constată o «totalizare» rituală, o reintegrare a contrariilor, o întoarcere la nediferențiatul primordial. În definitiv, este vorba despre restaurarea simbolică a «Haosului», a unității nediferențiate care a precedat Creația, iar această reîntoarcere la indistinct se traduce printr-o supremă regenerare, printr-o prodigioasă sporire a puterii. Este unul dintre motivele care justifică orgia rituală organizată spre binele recoltelor sau cu prilejul Anului Nou: în primul caz, orgia asigură fertilitatea agricolă; în cel de-al doilea, ea simbolizează întoarcerea la Haosul precosmogonic și cufundarea în rezervorul nesfârșit de forță care exista înainte de Crearea Lumii și care a făcut posibilă cosmogonia. Anul care urmează a se naște corespunde Lumii pe cale de a fi creată.”<sup>7</sup> Această reîntoarcere ritualică este o reîntoarcere la nediferențiat, o pierdere a stării, considerată exil, avută în acest moment, pentru a recâștiga starea avută înainte de căderea în păcatul primordial.

Aceste deghizări se remarcă și la triburile primitive în momentul în care au loc riturile de inițiere în anumite secrete ale tribului, inițieri care îi vor permite neofitului să se maturizeze și să devină un adult care a cunoscut coexistența ambelor elemente primordiale. Încă de la o vârstă fragedă, copilul se apropie de starea pe care o aveau zeitățile. „În Africa, de exemplu, la Masai, Nandi, Nuba și alte triburi, novicii sunt îmbrăcați ca fetele, iar în Africa de Sud, la Sotho, fetele care sunt inițiate poartă veșminte bărbătești. În mod similar, novicii care urmează să fie inițiați în comunitatea Arioi din Tahiti sunt îmbrăcați ca femeile.”<sup>8</sup> Aceste deghizări sunt un prim pas în aceste rituri de inițiere, în cunoașterea sacrului, și în redobândirea ființei sale complete. Tânărul care urmează să devină adult, nu se poate maturiza dacă nu a simțit totalitatea propriei sale ființe. Se dorește restabilirea echilibrului, o coabitare a ambelor elemente primordiale într-o singură ființă, o reintegrare în cosmos și în ciclul natural. „Chiar și obiceiul foarte răspândit al nudității ritualice din timpul perioadei de izolare în hățiș poate fi interpretat ca simbolizând asexualitatea neofitului. După părerea noastră, semnificația religioasă a tuturor acestor obiceiuri este următoarea: novicele are o șansă în plus de a accede la un mod specific de existență - de exemplu, să devină bărbat sau femeie - dacă mai întâi devine simbolic o totalitate. (...) Androginul este considerat superior celor două sexe tocmai pentru că întrupează totalitatea și deci perfecțiunea.”<sup>9</sup> Această totalitate este simțită temporar în aceste rituri, dar devin și o modalitate de reconciliere cu natura și cu propriul sine, devine o înlănțuire a elementelor în ființa actuală.

De asemenea, „tipul omului perfect, în absolut toate culturile, este *androginul* (...). Omul nu poate muri dacă nu a cunoscut, înlăuntrul ființei sale, unitatea primordială: bărbat-femeie. «Unificarea» aceasta este un act sacru, aproape un ritual. Și, de aceea, în culturile așa-numite primitive bărbatul e transformat magic în femeie, chiar în momentul inițierii sale; cu alte cuvinte, încearcă să dobândească aceea *coincidentia oppositorum* în propria ființă. Căci prin inițiere tânărul trece de la pubertate la maturitate; devine *el însuși*, adică bărbat; și, chiar când se realizează această trecere la virilitate, el experimentează simbolic polul contrar, feminitatea. Simultan cu potențarea masculinității sale, se promovează «feminitatea» sa, în așa fel încât ambele poluri să coincidă și să

<sup>7</sup>*Ibidem*, pp. 106-107.

<sup>8</sup>Mircea Eliade, *Nașteri mistice*, traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 41.

<sup>9</sup>*Ibidem*, p. 42.

coexiste un oarecare timp, alcătuiind un om desăvârșit.”<sup>10</sup> Prin aceste deghizări, neofitul se reintegrează în cosmos, fiind o modalitatea de dezvăluirea a sacrului. Cunoscând totalitatea ființei sale se inițiază în sacru, devenind un adult care a experimentat cele două elemente opuse din interiorul ființei sale.

Această travestire intersexuale o remarcăm în basmul lui Petre Ispirescu, *Ileana Simziana*, moment în care tânăra fată de împărat poartă hainele din tinerețe ale tatălui său pentru a merge să slujească timp de zece ani de zile un alt împărat. Tânăra are parte de o inițiere pentru a-și cunoaște totalitatea ființei. Renunță la veșmintele sale feminine și se deghizează în straie bărbătești, fiind un prim pas în ritualul său de inițiere. Se urmează același tipar al inițierii de la triburile primitive, moment în care neofitul trebuie inițiat în sacru și în secretele cosmosului. La triburile primitive, neofitul își părăsește familia, renunță la veșmintele sale, se deghizează și intră în hățiș. Fata de împărat își părăsește meleagurile natale, se îmbracă în veșmintele tatălui său și are parte de trei treceri peste trei poduri, unul de aramă, unul de argint, unul de aur. „Simbolismul podului sau al punții, care îngăduie trecerea *de pe un mal pe celălalt*, este unul dintre cele mai larg răspândite. Această trecere înseamnă și trecerea de la pământ la cer, de la starea omenească la cele supraomenești, de la contingență la nemurire, «de la lumea sensibilă la cea suprasensibilă» (R. Guénon) etc. (...) Călătoria inițiată din societățile secrete chineze se face tot prin trecerea unor poduri: trebuie să *treci podul* (gujias) - fie un *pod de aur*, închipuit printr-o fâșie de stofă albă, fie un *pod de fier și de aramă*, reminiscență alchimică, fierul și arama corespunzând culorilor negru și roșu, apei și focului, Nordului și Sudului, principiilor yin și yang.”<sup>11</sup> Tânăra fată își continuă călătoria inițiată trecând de podul de aramă, pentru a putea trece de podul de argint, argintul fiind considerat a fi „principiu pasiv, feminin, lunar, apos, rece”<sup>12</sup>, pentru a-și sustrage elementul opus ființei sale, trecând peste podul de aur, aurul fiind considerat a fi un „principiu activ, masculin, solar, diurn, incandescent”<sup>13</sup>, din acest punct ea își începe adevărata călătorie spre propriul sine, o călătorie inițiată care îi permite să cunoască coexistența ambelor elemente în propria sa ființă pentru a putea cunoaște totalitate devenind o ființă întreagă. Tânăra cu ajutorul calului reușește să traverseze această etapă, iar transformările ei sunt tot mai vizibile. Ea are un paloș, însă gândurile îi sunt la câmpurile de flori pe lângă care trece: „Aici îi venea să descălece ca să adune câte un mănunchi de flori din mulțimea aia ce acoperea văile și dealurile”<sup>14</sup>; „Ea trecu podul mândră ca un voinic”<sup>15</sup>. Tânăra capătă numele de Făt-Frumos, opusul condiției ei, dar îi completează androginia și transformarea. Tânăra fată își ascunde adevărata natură sub deghizarea sa în probele la care este supusă de muma zmeului. Ajutând un zmeu în luptă capătă un alt cal mai tânăr, Galben-de-soare, fratele mai tânăr al calului său. Zmeoaica, însă îi pune la încercare adevărata condiție, planând o permanentă incertitudine asupra faptului că ar fi băiat. Zmeoaica îi pune un mănunchi de flori la cap care trebuie să se ofilească pentru a-și dovedi elementul masculin: „puse seara la capul fiecăruia din ei câte un mănunchi de flori: la care se vor veșteji florile, acela este bărbat, și la care va rămâne verzi, este femeie”<sup>16</sup>, iar cu ajutorul unor vicleșuguri reușește să treacă peste această probă. Însă acest vicleșug nu o păcălesc pe muma zmeului pentru că vede în tânăra gingășia unei tinere fete: „ea zicea fiului său că nu se putea să fie bărbat, fiindcă vorba îi curgea din gură ca mierea, boiul era așa de gingaș, încât îți venea să o bei într-o bărdăcuță de apă, perișorul subțire și stufos îi cădea pe umeri în unde, fața-i are pe vino-ncoace; ochii ăia mari, frumoși și vioi de te bagă în boală, mănășita aia micuță și piciorușul ca de zână, și în sfârșit totul nu putea să fie decât de fată, măcar că se ascundea sub țoalele cele voinicești.”<sup>17</sup> După este dusă într-o grădină plină de flori (o reîntoarcere la primordialitatea elementelor și la Paradisul pierdut) și într-o cămară plină cu

<sup>10</sup>Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 64.

<sup>11</sup>Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 748.

<sup>12</sup>*Ibidem*, p. 105.

<sup>13</sup>*Ibidem*, p. 105.

<sup>14</sup>Petre Ispirescu, *Cele mai frumoase basme*, București, Editura Regis, f. a., p. 89.

<sup>15</sup>*Ibidem*, p. 88.

<sup>16</sup>*Ibidem*, pp. 94-95.

<sup>17</sup>*Ibidem*, p. 95.

arme. Tânăra reușește să treacă peste toate aceste probe, împrumutând tot mai multe calități de la elementul său masculin și de la ceilalți din jurul ei.

Ajungând la curtea împăratului, elementul feminin îi atrage pe ceilalți bărbați: „Ei nu se puteau dezlipi de dânsa, căci și vorba-i și fața îi erau lipici.”<sup>18</sup>; „Împăratul nu mai putea de bucurie că-i sosise așa voinic chipeș și drăgălaș. Îi plăcea prea mult răspunsurile ce primea la întrebările lui, se vedea cât colo că vorbea cu înțelepciune și supunere. Văzând împăratul un tânăr așa de cuminte, prinse dragoste de el și-l luă pe lângă dânsul.”<sup>19</sup> Gingășia elementului pregnant îi vrăjește pe cei din jur, ceilalți simțind inconștient atracția exercitată de tânăra deghizată.

Dorința împăratului de a o avea pe Ileana Simziana pecetluiește destinul tinerei fete. Împăratul o trimite după Iliana Simziana care era răpită de un zmeu. În momentul în care Iliana vede această fată deghizată în bărbat „începu să-i tâcăie inima, fără să știe de ce”<sup>20</sup>. Primii fiori ai dragostei încep să apară în inima Ilienei, iar „inima și ochii ei erau tot la Făt-Frumosul care o scăpase din mâna zmeului”<sup>21</sup>, fără să știe că în străiele bărbătești este o femeie. Însă în momentul în care fură vasul de botez de la călugărițe, tânăra se transformă în flăcău: „- Doamne, doamne sfinte! fă ca nelegiuitul care a cutezat să pună mâna pângărită pe sântul vas cu botez să se facă muiere de va fi bărbat; iară de va fi muiere, să se facă bărbat!! Și îndată rugăciunea pustnicului se ascultă. Fata împăratului se făcu flăcău de-ți era dragă lumea să te uiți la el.”<sup>22</sup> Devenind bărbat, Făt-Frumos se căsătorește cu Iliana Simziana: „- Tu m-ai adus aici, tu mi-ai adus herghelia, tu ai omorât zmeul ce mă furase, tu mi-ai adus vasul de botez, tu să-mi fii bărbat. Aidem să ne îmbăiem și să ne cununăm.”<sup>23</sup>. Cei doi se îmbăiază în laptele iepelor, laptele fiind „băutură primordială și primă hrană în care toate celelalte există în stare potențială, laptele este în mod firesc simbolul abundenței, al fertilității și, de asemenea, al cunoașterii, cuvântului dându-i-se un sens ezoteric, și, ca o cale inițiativă, în sfârșit, un simbol al nemuririi.”<sup>24</sup> Acest traseu inițiativ al lui Făt-Frumos l-a adus în calea Ilienei. Metamorfozarea tinerei fete în bărbat o ajută să cunoască ambele existențe ale elementului primordiale. Fiind fată la început, ea are parte de această existență care o pregătește pentru metamorfozarea finală, care nu-i mai permite să se reîntoarcă la starea inițială. Ea cunoaște totalitatea prin această cunoaștere a propriului sine.

În acest punct se poate face o analogie cu metamorfoza lui Iphis, figură mitologică care apare în *Metamorfozele* lui Ovidiu. Ființă născută ca fată, este ascunsă de mama sa sub veșminte bărbătești pentru că tatăl său își dorea un moștenitor de sex masculin cu orice preț. Primește numele de Iphis, nume care se potrivește ambelor sexe, remarcând încă de la început această coexistență a elementelor opuse. Mama sa îi pecetluiește încă de la naștere soarta prin numele dat. „Pentru egiptenii din Antichitate, «numele personal este cu mult mai mult decât un semn de identificare, el este o dimensiune esențială a individului. Egipteanul crede în forța creatoare și de constrângere a cuvântului. Numele este un lucru viu.» (...) Puterea numelui nu este doar chinezească, egipteană sau iudaică, ea aparține mentalității primitive. A cunoaște numele, a-l rosti într-o manieră corectă înseamnă a putea exercita o putere asupra unei ființe sau a unui lucru.”<sup>25</sup> Prin numele ales de mama sa, tânăra se află între cele două sexe, numele său cunoscându-le pe amândouă, ca mai apoi să le cunoască spiritual și trupesc. Aflând de logodna pe care a decis-o tatăl ei, tânăra se îndrăgostește de cea predestinată, dorindu-și să se schimbe într-un bărbat. Pentru ca acest lucru să se întâmple, împreună cu mama sa se roagă zeiței Isis, zeița ascultându-le rugile presărate de lacrimi, picătura de rouă coborâtă din suflet fiind o picătură „care moare evaporându-se, după ce a adus o mărturie: simbol al durerii și al intercesiunii”<sup>26</sup>, ca mai apoi să nu mai aibă „pe față tenul alb de fată, puterile îi sporesc, înfățișarea e mai bărbătească, părul nepieptănat e mai scurt, are mai multă vigoare decât a avut ca femeie; tu, care

<sup>18</sup>*Ibidem*, p. 99.

<sup>19</sup>*Ibidem*, p. 99.

<sup>20</sup>*Ibidem*, p. 104.

<sup>21</sup>*Ibidem*, p. 108.

<sup>22</sup>*Ibidem*, p. 116.

<sup>23</sup>*Ibidem*, p. 118.

<sup>24</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 509.

<sup>25</sup>*Ibidem*, p. 632.

<sup>26</sup>*Ibidem*, p. 505.

până mai adineaori erai fată, acum ești băiat.”<sup>27</sup> Cele două personaje se metamorfozează în momentul în care își regăsesc jumătatea lipsă, ele cunoscând coexistența elementelor primordiale, având acces la totalitatea ființei lor.

Aceste travestiri intersexuale și metamorfozele existente permit ființei umane să intre în contact cu totalitate ființei primordiale. Această metamorfoză suferită de fata de împărat devine o reconciliere a elementelor primordiale și o regăsire a propriului sine complet în această călătorie inițiată.

## BIBLIOGRAPHY

### Bibliografie de referință

1. ISPIRESCU, Petre, *Cele mai frumoase basme*, București, Editura Regis, f. a.
2. OVIDIU, *Metamorfoze*, traducere, studiu introductiv și note de David Popescu, București, Editura Științifică, 1959

### Bibliografie critică

1. DELCOURT, Marie, *Hermaphroditos. Mituri și rituri ale bisexualității în Antichitatea clasică*, traducere de Laurențiu Zoicaș, București, Editura Symposion, 1996
2. DURAND, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, traducere din limba franceză de Irina Bădescu, f. l., Editura Nemira, 1998
3. ELIADE, Mircea, *Mefistofel și androginul*, traducere de Alexandra Cuniță, f. l., Editura Humanitas, 1995
4. ELIADE, Mircea, *Mitul reintegrării*, București, Editura Humanitas, 2003
5. ELIADE, Mircea, *Nașteri mistice*, traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu, București, Editura Humanitas, 1995
6. WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Filozofia imaginilor*, traducere de Muguraș Constantinescu, ediție îngrijită și postfață de Sorin Alexandrescu, Iași, Editura Polirom, 2004

### Lucrări cu caracter general. Dicționare. Enciclopedii

1. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009

<sup>27</sup>Ovidiu, *Metamorfoze*, traducere, studiu introductiv și note de David Popescu, București, Editura Științifică, 1959, p. 259.



## THE RESISTANCE THROUGH CULTURE: MYTH AND REALITY

Alexandra Zotescu

PhD. Student, "Transilvania" University of Braşov" University of Braşov

*Abstract: This study defines the main features of the Romanian literature during the decades of communism, the conflicts between the two sides writers (the ones who accepted the ethical compromise and the ones who managed to maintain a certain independence concerning their work) in a hostile era in which the literature was oriented in a wrong direction and it was marked by a conflict between esthetic and politics. In a totalitarian state, where the power system was a particular one, the social life had an unusual activity and the culture had unexpected parts, the relation between literature and politics was special. During communism the culture was subordinated to the political system and the writers became sometimes officers of that system. The censorship was the first condition for the literature existence. By respecting the party's indications, the censors asked the writers changes of vision. They had to get inspired only from the socialist actuality, to inculcate the fact that during communism people lived better than in any other historical period and that the ones who were against communism destroyed the Romanian spirituality. The censorship role was to annihilate the gap between reality and ideology. The cultural view during the Romanian communism became more and more degraded. Romania was a closed society characterized by repression on each level. The literature served the politics, stood for the regime and glorified the Leader's action.*

*Keywords: cultural resistance, censorship, propaganda, repression, socialist realism.*

Literatura devine pentru fiecare perioadă din istorie o oglindă fidelă ce reflectă adevăratele valori, interese ale societății. Ceea ce caracterizează literatura în primul rând este capacitatea sa de a se adapta timpurilor istorice, tradiției, schimbărilor din societatea contemporană. Literatura română scrisă în comunism este cea mai incitantă literatură scrisă pe teritoriul românesc, tocmai prin amestecul incredibil de morală și estetică, prin intruziunea politicului în artă, prin compromis și rezistență, reușitele și eșecurile scriitorilor.

Putem vorbi însă de o literatură valoroasă în timpul dictaturii comuniste, când a avut loc o adevărată răsturnare a valorilor și o îndoctrinare a clasei intelectuale? A critica regimul sau a încerca să evidențiezi realitatea socialistă cruntă era atunci echivalent cu dispariția de pe scena culturală sau chiar de pe scena vieții. Acest lucru a fost posibil și pentru că nu a existat o inițiativă în masă a intelectualilor de a se împotrivi, eventual doar încercări individuale sporadice.

Dată fiind această situație, au putut scriitorii români să se detașeze de greutatea și absurditățile acelei perioade prin intermediul propriilor opere (bineînțeles, le excludem aici pe cele închinete „bravului” conducător, Nicolae Ceaușescu)? Au avut parte, cel puțin, de această consolare?

Comunismul reprezintă o problemă a românilor mult mai profundă, iar consecințele sale sunt tratate de la o ironie tragică la una tragicomică în contemporaneitate, în care criza de identitate ce se întrezărea la începutul anilor '80, a căpătat amploare. „Comunismul a fost, categoric, un timp al măștilor. Acum, măștile au căzut. Lichelele sunt mai sincere. Mitocanii nu se mai prefac. Pudibonzi ipocriți s-au repezit la revistele pornografice. Canaliile l-au făcut pe Cațavencu să pară un diletant”<sup>1</sup>.

Istoria regimului comunist în România reprezintă, fără doar și poate, o perioadă ostilă culturii, în primul rând. Partidul a început noua relație cu cultura prin manevre de distrugere a acumulărilor și instrumentelor culturale existente. Perioada comunistă a însemnat un zid uriaș construit în calea dezvoltării culturii românești, pentru că a vorbi și a scrie despre literatura din anii comunismului înseamnă a te situa, cu sau fără voie, aproape exclusiv pe teren politic. Arta exista numai cu

<sup>1</sup> Daniel Cristea-Enache, *Convorbiri cu Octavian Paler*, Corint, București, 2007, p. 58.

compromisul aservirii propagandei comuniste. „Comunismul a blocat orice dezbatere canonică. Slăbiciunile și mai târziu anihilarea societății civice în România au făcut ca esteticul să fie mereu văzut ca singura graniță de apărare a democrației în fața terorii de dreapta și de stânga”<sup>2</sup>.

Regimul comunist a fost deosebit de dur, marcat de un control riguros la toate nivelurile: colectivizarea forțată și rapidă a gospodăriilor țărănești, distrugerea identității, a personalității individului și a intelectualității. Literatura trebuia să devină mijloc de educare comunistă a maselor și de formare a conștiinței socialiste. Eroul pozitiv reprezenta un model de urmat pentru oamenii muncii, întruchipând toate virtuțile revoluționarului comunist. Scriitorii acelei epoci s-au împărțit în două tabere: pe de o parte, cei aserviți ideologiei politice, care au acceptat compromisul și, pe de altă parte, cei care au încercat, pe cât posibil, să evite o confruntare directă cu Partidul, să nu se lase prinși în mrejele utopiei comuniste. Din noua literatură, agreată de Partid, trebuia să reiasă că în timpul comunismului se trăiește mult mai bine decât în toate perioadele istorice anterioare, că activiștii de partid și susținătorii lor sunt oameni frumoși, responsabili, demni de încredere, apărători ai valorilor naționale, în timp ce anticomuniștii distrug spiritualitatea românească.

Rolul cenzurii și al propagandei a fost tocmai de a anihila prăpastia dintre ideologie și realitate. Cenzura a fost aplicată la toate nivelurile: era o modalitate de control al informațiilor, un instrumentul folosit de regim în restructurarea concepțiilor maselor, în deformarea relațiilor interpersonale sau în rescrierea istoriei, astfel încât să servească direcției impuse de Partid.

După instaurarea regimului comunist, cultura a fost subordonată politicului. Autonomia esteticului este condamnată oficial, este admisă numai arta pusă în serviciul puterii politice. Cultura a primit roluri neașteptate, legătura dintre politică și literatură fiind una specială. Istoria din anii de dominație comunistă le-a pus într-o relație nefirească, de subordonare, în care libertatea de creație literară a stat sub dominația sistemului politic, iar scriitorii au fost transformați în funcționari ai acestui sistem. Cultura a fost redusă la dimensiunea ideologico-educativă, direcționată în scopul formării și dezvoltării conștiinței socialiste a maselor.

Este cu adevărat greu să putem vorbi despre o rezistență prin cultură într-o epocă în care intruziunea politicului în viața oamenilor se făcea la orice nivel. Autoritățile comuniste au luat toate măsurile necesare pentru transformarea literaturii în instrument de propagandă. Rolul actului literar era de a conduce prin mijloace specifice la formarea „omului nou”, la educarea acestuia în spiritul noilor realități, altfel spus, de a fi o prelungire a serviciului de propagandă. Realismul socialist însemna să scrii nu ceea ce vedeai în realitate, ci ce ar trebui să fie realitatea.

Problema rezistenței prin cultură s-a pus nu numai în cazul creatorilor de cultură, de literatură, ci și în cazul unei bune părți a societății românești: pentru aceasta recursul la cultură, atâta cât era accesibilă, a reprezentat o alternativă existențială la mizeria generalizată pe care o oferea realitatea.

Peisajul cultural românesc din perioada comunistă a devenit din ce în ce mai degradat, o dată cu trecerea anilor. România era o societate închisă, caracterizată prin represiune în toate domeniile existenței umane: limitări ale dreptului de proprietate, condiții grele de muncă și salarii mici, lipsa libertății de opinie, cenzură permanentă în domeniul culturii, reprimarea tuturor încercărilor de a combate absurdul acestei îngrădiri a oricărui tip de libertate.

Existența sau nu a unei rezistențe culturale în timpul regimului comunist a devenit subiect de controverse încă din primii ani de după Revoluție. Opiniile criticilor sunt diverse: unii susțin ideea de rezistență, alții adoptă o cale de mijloc, iar o parte o neagă vehement. Dat fiind contextul istoric nefavorabil, scriitorii români au avut de ales între a se alia ideologiei sau nu. O altă opțiune era adoptarea unei atitudini duale: aparent, supuși ideologiei, dar, în esență, subversivi. În mediile sociale și intelectuale s-a dezvoltat un limbaj codificat prin care oamenii își exprimau aversiunea față de regim; este epoca limbajului „cu perdea”, a unor conduite duplicitare, ca strategii de supraviețuire și de opoziție simbolică. Cultura interioară a grupurilor și a indivizilor era alta decât cea pe care o solicita propaganda; la nivel social se formase și se consolidase o contracultură puternică față de cea oficială, dar care nu dobânda decât o expresie disimulată sau care trăia paralel cu cea oficială. În lupta împotriva totalitarismului comunist, „rezistența”, presupunea, în primul rând, rezistența fizică

<sup>2</sup> Sorin Alexandrescu, *Privind înapoi modernitatea*, Univers, București, 1999, p. 52.

(la arestari, torturi, interogatorii, condiții de detenție), o rezistență psihică (la presiune, trădări, integritate, șantaj, reeducare), o rezistență morală (la principiile morale, în raport cu propria persoană, familia, colectivitatea, trecutul, în raport cu noul regim politic). Rezistența manifestată în cultură reprezintă câte ceva din fiecare dintre celelalte forme de rezistență.

În timpul regimului ceaușist, literatura a acționat la unison cu mass-media pentru a manipula populația. Era o literatură aservită, al cărei rol îl constituia acela de a susține regimul, de a ridica în slăvi faptele tovarășului și ideologia politică, ce urmărea schimbarea radicală a mentalității oamenilor. În viziune comunistă, „omul nou” era mântuit prin dreapta credință, înfruntând tentațiile comune specifice omului de rând, bucurându-se de viața cea nouă și frumoasă pe care o oferea regimul politic.

Fenomenul de rezistență nu a fost de amploare, ci, mai degrabă, o atitudine mai mult tacită, de evitare a unei opozitii fățișe față de ingerințele regimului și refuzul compromisului asumat. A critica regimul sau a încerca să evidențiezi realitatea socialistă cruntă era atunci echivalent cu dispariția de pe scena culturală sau chiar de pe scena vieții. Teama de a fi sancționați îi determina pe scriitori să își fixeze anumite limite dincolo de cele impuse de autorități, îi conducea la autocenzură. De aceea, literații au înțeles „rezistența” într-un mod propriu: unii cu decență, alții cu sacrificii, unii cu demnitate, alții cu fățarnicie.

Printre cele mai de seamă voci ale rezistenței culturale, îi amintim pe Paul Goma, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Bujor Nedelcovici (din afara țării), Dan Deșliu, Mircea Dinescu, Ana Blandiana, Dorin Tudoran, scriitorii Generației '80. Un caz aparte îl constituie și antiprotocroniștii (Nicolae Manolescu, Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu) care nu respingeau neapărat ideea națională, dar refuzau politizarea ei și, mai cu seamă, antimodernismul și antieuroopenismul protocroniștilor. Intervențiile minime ale acestora au fost datorate fie faptului că protocroniștii se bucurau de sprijinul partidul și adversarii lor nu aveau, deci, șansa la replică, fie pentru că acuzațiile aduse erau uneori atât de eronate încât probabil că un răspuns la fel de dur ar fi condus la iscarea unei polemici în care tot autohtoniștii ar fi avut câștig de cauză. A rezista presupunea, în cea mai bună situație, tăcerea asumată; oricum, era mai bine să taci, decât să te arunci entuziasmat în valurile productive ale naționalismului, căzând, de cele mai multe ori, în sfera ridicolului, doar pentru a te situa în grațiile partidului.

Criticul literar Ion Simuț vine în sprijinul acestei idei prin articolul *A existat disidență înainte de Paul Goma?* Acesta face în primul rând distincția între disidență și subversivitate, ambele conținute în discursul literar, „literatura disidentă nu poate fi niciodată publicată în țară, nici acceptată în vreun fel, în timp ce literatura subversivă, nepercepută ca atare de către cenzură, ci de către cititor, prin complicitate, este publicată și dobândește o circulație publică ce se încarcă de un prestigiu ocult”<sup>3</sup>.

Printre scriitorii care au rezistat regimului și au avut curajul de critica ideologia politică, Simuț îi amintește pe: Miron Radu Paraschivescu cu *Jurnalul unui cobai*, publicat fragmentar în 1994, Nicolae Labiș, cu poezia sa radicală, militând pentru recuperarea unui Marx tânăr. Tot romanul postum al lui I. D. Sârbu *Adio, Europa!* (apărut după 1989) își construiește critica dură a regimului comunist din punctul de vedere al unui personaj care crede că răul vine dintr-o proastă înțelegere și aplicare a marxismului. „Comunismul românesc a denaturat marxismul - aceasta e atitudinea tipică pentru disidența mocnită a anilor '50, disidența de stânga, continuată prin insinuări până în anii '80, în romanele lui Marin Preda, Augustin Buzura sau Paul Georgescu. Personajele acestora sunt comuniști emancipați, melioriști pașnici, dar nu reformatori radicali, direcți și transparenți în negație”<sup>4</sup>. Un alt exemplu este poezia de închisoare a lui Radu Gyr și a altora, circulând oral. Totodată, există și un document artistic al protestului clamat de Victor Valeriu Martinescu în epoca proletcultistă. Acesta a publicat la Paris un fel de memoriu poetic virulent, patetic și tulburător, sub pseudonimul *Haiduc*. Păstorel Teodoreanu a fost disident veritabil în epigrame politice usturătoare, ce circulau clandestin. Pentru vehemența acestor epigrame anticomuniste, autorul a plătit cu închisoarea. Căzul care a devenit cel mai cunoscut după 1990 e acela al poeziei lui Radu Gyr *Ridică-te, Gheorghe, ridică-te, Ioane*, pentru care autorul este arestat în 1958.

<sup>3</sup> Ion Simuț, *A existat disidență înainte de Paul Goma?*, „România literară”, Numărul 22, 2008.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Putem spune că subversivitatea a existat întotdeauna, într-o oarecare măsură, cu rezultate mai mult sau mai puțin evidente. Orice epocă literară este marcată și de subversivitate, printre altele, mai ales din motive politice, de cele mai multe ori în cazurile în care puterea politică și-a subordonat literatura. În literatura noastră, subversiunea a căpătat amploare mai ales în timpul regimului ceaușist. Trăind într-o perioadă istorică apăsătoare, scriitorii au simțit nevoia creării unei literaturi polemice la adresa societății. Atitudinea lor era, de fapt, un strigăt de atenționare a tuturor românilor, un avertisment asupra a tot ceea ce se petrecea în România comunistă. Literatura lor a reușit uneori să scape de ochiul vigilent al cenzurii prin chiar modalitatea de exprimare, prin stilul voalat de a ironiza mediocritatea și perfidia clasei conducătoare. Necesitatea subversiunii este de netăgăduit, pentru că într-o asemenea epocă, literatura, perfect adaptabilă, nu poate răspunde decât ofensiv, fără a ezita să intre în polemică, acest lucru, bineînțeles, dacă vorbim de o literatură valoroasă. Pentru că au existat și destule cazuri în care unii scriitorii au preferat să se alăture ideologiei, urmărindu-și interesele și asigurându-și un trai bun și o viață tihnită, chiar dacă lipsită de satisfacții spirituale. Trebuia acceptat, fără îndoială, și compromisul într-o oarecare măsură, în sensul exprimării adevărurilor în manieră voalată, cu prețul publicării operelor.

Un alt scriitor de părere că a existat o rezistență culturală este și Andrei Pleșu: „A refuza să faci poezie omagială, a nu ceda tabuurilor de partid, a nu te angaja prin scrisul și ideile tale în serviciul propagandei oficiale, a-ți proteja, cu încăpăținare, libertatea interioară și verticalitatea, a nu pune pe piață decât « produse » valide prin ele însele și nu prin servilism estetic sau filozofic înseamnă, până la urmă, « a rezista » »<sup>5</sup>. Pleșu consideră că marele merit al unor scriitori din perioada comunistă este acela de a fi refuzat înregimentarea politică, însă diplomat, fără a face mare vâlvă și asumându-și, bineînțeles niște riscuri (marginalizarea, pierderea slujbei sau a poziției din anumite instituții, și, în fond, expunerea la discreția hazardului).

Articolul intitulat *Rezistența sau supraviețuire prin cultură?* din „Observatorul Cultural” redă o dezbateră ce a avut ca punct de plecare un text al Sandei Cordoș despre *Rezistența în literatură*. Aceasta distinge și descrie două paliere de manifestare ale fenomenului de rezistență<sup>6</sup>: pe de o parte, literatura care a rezistat ofensivei constante și din ce în ce mai agresive a ideologiei politice de a o supune și a o reduce la o anexă propagandistică, reușind să păstreze, în cărți literare aflate în circulație, valori artistice și valori umane universale, iar, pe de altă parte, discursurile personale, nonficionale, clandestine ale scriitorilor (fără circulație publică) care reușesc să ofere o reprezentare comunitară din ultimul deceniu comunist, reținând imaginea unei rezistențe fizice (în fața frigului, a foametei, a în doctrinării politice).

Atitudinea Ruxandrei Cesereanu este rezervată: „mă raportează prin termenul rezistență la cei care au pățit concret pentru curajul lor. Consider că termenul de rezistență ar fi, astfel, potrivit pentru cei care au fost interziși, căroră le-au fost interzise scrierile, dar pentru cei care au reușit să publice oficial, chiar dacă romanele și textele lor conțineau subversivitate și la adresa regimului ceaușist (prin aluzii cu efect de catharsis social), cred că termenul potrivit ar fi acela de supraviețuire și nu cel de rezistență.”<sup>7</sup> Exemplele de rezistență pe care le evocă scriitoarea sunt: *Jurnalul fericirii* al lui N. Steinhardt, care a fost prezentat la editură și a fost interzis, *Adio, Europa* de I.D. Sârbu sau *Sertarul cu aplauze*, romanul Anei Blandiana.

În articolul *Rezistența prin cultură - cinci paradoxuri* Alexandru Laszlo se îndoiește de faptul că ar fi existat o rezistență prin cultură în regimul comunist. Principalele sale motive sunt: lipsa în documentele vremii a unor probe care să ateste măcar apariția termenului de rezistență, complicitatea marilor scriitori români la instaurarea regimului, lipsa unei liste oficiale clare a celor care au practicat rezistența prin cultură, arhivele Securității care au scos la iveală că o sumă de autori prestigioși s-au îndeletnicit cu delacionarea colegilor, în beneficiul dictaturii și „o altă categorie de indivizi care se

<sup>5</sup> Andrei Pleșu, *Rezistența prin cultură*, „Dilema Veche”, nr. 348, 14-20 octombrie, 2010.

<sup>6</sup> Ruxandra Cesereanu, Doru Pop, Anca Hațiegan, *Rezistență sau supraviețuire prin cultură ?*, „Observatorul Cultural”, nr. 203, ianuarie, 2004.

<sup>7</sup> *Ibidem*.



înghesuie la cașcavalul rezistenței prin cultură este reprezentată de înșiși responsabili ideologici ai consolidării comunismului”<sup>8</sup>.

Acesta aduce în discuție și *Antologia rușinii*, adunată de Virgil Ierunca, ce cuprinde lista unor autori care s-au întrecut să ridice în slăvi comunismul: „Mai mare cinste pentru un scriitor nu poate fi decât de a-i putea vorbi aici, în România socialistă, fiului său, fraților săi, neamului său (...). Căci aici există istorie, țara este ridicată la rang de patrie socialistă, iar omul la ființă a adevărului, suveran al libertății.” (Ioan Alexandru); „Dar ar trebui citate în întregime cuvântările tovarășului Nicolae Ceaușescu, scrieri de importanță istorică, elaborate într-un stil limpede, sobru, echilibrat, eficient. Stilul unui autor de mare clasă, nu în zadar tradus în atâtea limbi pe toate meridianele.” (George Bălăiță); „Sunt 12 ani de când tovarășul Nicolae Ceaușescu a preluat conducerea partidului și a statului, dar acești ani, atât de generoși în evenimente, ne-au îmbogățit cu o experiență enormă, ne-au arătat dimensiunile noastre reale, chipul nostru cel adevărat și forța noastră.” (Augustin Buzura); „Revoluția culturală înfăptuită de partidul nostru a deschis larg drumul spre cultura țărănimii. Scriitorii, în fața unui public tot mai avid de o carte bună, vor trebui să se gândească astfel la spusele tovarășului Ceaușescu, care a anunțat tot aici creșterea numărului de orașe din țara noastră, evoluția procesului social spre dispariția deosebirilor esențiale între sat și oraș, deci sporirea considerabilă a numărului de cititori.” (Marin Preda); „Niciodată patria noastră nu s-a bucurat de un asemenea prestigiu, de o asemenea forță a valorilor și de asemenea noblete a ideilor în plină expansiune, ca astăzi. (...) Partidul Comunist Român își întinde antenele către plămuirea de mâine a României...” (Mircea Horia Simionescu); „Sărbătorim a 60-a aniversare a scumpului nostru președinte Nicolae Ceaușescu și 45 de ani de activitate a acestui bărbat (...), cel mai muncitor dintre muncitori, cel mai țăran dintre țărani...” (Nichita Stănescu); „Statul nostru este un stat socialist. Politica statului nostru reflectă vocația și virtuțile unui popor care, cunoscând îndelung aspirarea socială și națională, a ales o dată pentru totdeauna calea cea mai sigură și mai dreaptă ce face imposibilă de aici înainte întoarcerea în trecut la ceea ce era o gravă și păgubitoare nesocotire a vocației lui istorice și virtuților sale înnăscute.” (Constantin Țoiu)

În ceea ce privește lupta împotriva totalitarismului comunist, „rezistența” putea însemna o formă de rezistență fizică (la arestări, interogatorii, în fața frigului, a foametei), o rezistență psihică (la presiune, trădări) sau o rezistență morală (la principii, în raport cu propria persoană, familia, prietenii). Rezistența manifestată în cultură privește clasa intelectualilor și presupune în plus o componentă spirituală. Rezistența prin cultură a însemnat, de fapt, minima rezistență și s-a bazat pe atitudinea duală a scriitorilor: erau nevoiți să recurgă la anumite subtilități cu prețul supraviețuirii în acele condiții vitrege și totuși să emită semnale relevante publicului plictisit de ingineri și oameni ai muncii însuflețiți de edificarea socialismului.

Ecoul unei disidențe în România s-a făcut auzit destul de târziu și fără prea multe repercusiuni. În primul rând, ambii conducători ai României comuniste – Gh.Gheorghiu-Dej (1947-1965) și Nicolae Ceaușescu (1965-1989) – s-au bucurat de o relativă simpatie datorită naționalismului lor care a trecut, ca importanță, înaintea stalinismului lor structural. Cercetătoarea americană K. Verdery făcea observația că sentimentul național a fost dintotdeauna foarte puternic la români și că dictatorii au știut foarte bine să exploateze acest sentiment: „Dacă a existat o ideologie în România lui Ceaușescu care să aibă potențial forță hegemonică, aceasta a fost ideologia națională. În mod virtual aproape toți românii au acceptat și încă mai acceptă importanța ideii naționale, însoțită de unificarea lumii sociale (și ecranarea implicită de către ea a diviziunilor sociale interne)”<sup>9</sup>.

Scriitorii disidenți sunt, așadar, aceia care, la un moment dat, contestă ceva ce până atunci acceptaseră, intră în dezacord cu linia oficializată a grupului din care fac parte: „Un dezacord exprimat public, bineînțeles, și nu în convorbiri particulare sau în pagini tănuite de jurnal”<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Alexandru Laszlo, *Rezistența prin cultură - cinci paradoxuri*, „Obiectiv cultural”, 11 Ianuarie, 2011, sursa <http://cultural.obiectivbr.ro>

<sup>9</sup> Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Humanitas, București, 1994, p. 30.

<sup>10</sup> Gabriel Dimisianu, *Ceva despre disidență și disidenți*, „România literară”, nr. 42, 2007, sursa <http://www.romlit.ro>



Adrian Marino deosebea între două tipuri de rezistență prin cultură în cazul scriitorilor români<sup>11</sup>. Este vorba despre o rezistență pasivă, caracterizată de refuzul implicării sau de a scrie la comandă, în folosul cuiva, cu riscul de a fi sancționați. Rezistența a fost privită de cele mai multe ori ca o acomodare a scriitorilor cu ideologia politică, de o atitudine tacită, o încercare de autoizolare într-un turn de fildeș, fără a se compromite. Apoi, rezistența activă presupune încălcarea legii ca formă de protest, prin publicarea clandestină a unor texte sau cărți, colaborări cu *Europa Liberă*, publicarea de texte subversive, scăpate de cenzură. Reprezentativi pentru rezistența activă, sunt Bujor Nedelcovici, Ana Blandiana, Dorin Tudoran, Mircea Dinescu.

Ana Blandiana face primii pași în disidență când publică, în 1984, în revista „Amfiteatru”, câteva poezii cu aluzii directe la nedreptățile regimului comunist și condițiile precare de viață, pentru care scriitoarea capătă interdicția de a mai publica: *Cruciada copiilor* („Un întreg popor / Care n-aude, nu vede, nu înțelege, / Dar înaintează / Prin trupuri zvârcolite de femei, / Prin sânge de mame / Neîntrebat.”), *Totul* („cafea cu înlocuitori, / lupta popoarelor pentru pace, coruri, / producția la hectar, Gerovital, aniversări, / compot bulgăresc, adunarea oamenilor muncii, / vin de regiune superior, adidași, / bancuri, băieții de pe Calea Victoriei, / pește oceanic, Cântarea României, / totul”), *Eu cred* („Eu cred că suntem un popor vegetal, / De unde altfel liniștea / În care așteptăm desfrunzirea”, „Cine-a văzut vreodată / Un copac revoltându-se?”) și *Delimitări* (Noi, plantele, / Nu suntem ferite / Nici de boală, / Nici de nebulă / [...] Nici de foame, / Nici de frică / [...] Singurul lucru / De care suntem ferite / Sau poate private / E fuga”). În 1987, Ana Blandiana revine în centrul atenției cu un nou scandal generat de motanul Arpagic: „Numele pisoiului meu a devenit pseudonimul dictatorului, iar eu am pierdut, bineînțeles, din nou dreptul de a publica. De data asta definitiv”<sup>12</sup>.

Disidenții români au acționat din impuls de conștiință și s-au expus unor măsuri de pedepsire care nu s-au limitat la interzicerea de a publica. Au suportat punerea sub urmărire, anchetările la Securitate, lăsarea fără slujbă, arestarea la domiciliu (Mircea Dinescu), obligarea, până la urmă, de a emigra (Paul Goma, Dorin Tudoran).

Paul Goma a avut o scurtă perioadă în care, atras de discursul lui Ceaușescu din 21 august 1968, a aderat la comunism. Peste câțiva ani, nepublicându-i-se romanul *Ostinato*, trimite cartea în Occident. Redactează apoi mai multe scrisori de protest către dictator, dă interviuri în presa străină în care critică aspru regimul comunist. Atitudinea sa nu este trecută cu vederea și, în 1977, este forțat să se expatrieze. Același lucru s-a întâmplat și cu Dan Deșliu care, după anii '80, își schimbă radical poziția cu privire la regimul nefast ce pusesese stăpânire, la toate nivelurile, pe teritoriul românesc. După ce părăsește partidul îi aduce lui Ceaușescu învinuiri directe, printre care și aceea că se comporta ca și cum ar fi fost proprietarul României. Dorin Tudoran, fost membru de partid, denunță încălcarea dreptului la exprimare liberă și a drepturilor omului. Mircea Dinescu, de asemenea, abordează problema libertății de exprimare și a libertății în general, a mizeriei din țară, a înfometării populației și a distrugerii satelor<sup>13</sup>.

Uniunea Scriitorilor Români a fost o instituție independentă în timpul regimului comunist, care a reușit să scape de o confruntare directă cu Partidul, practicând o rezistență pasivă, prin adoptarea unui apolitism estetic. Până în anii '80, USR funcționa pe principii democratice, promovându-se dezbaterile libere, polemicele și analiza critică a documentelor oficiale. Uniunea sprijinea tacit acte de disidență propriu-zisă (ale unor scriitori ca Dan Deșliu, Paul Goma, Dorin Tudoran, Mircea Dinescu, Ana Blandiana sau în emisiunile de la *Europa Liberă*), iar în repetate rânduri a contrazis așteptările autorităților comuniste (incriminându-l pe Eugen Barbu ca plagiator, refuzând să-și dea acordul pentru numirea lui Nicolae Dan Fruntea ca redactor-șef la revista „Luceafărul” etc.)<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Adina Dinițoiu, *Adrian Marino – un caz și un document de epocă*, „Observator cultural”, nr. 519, 2010, sursa <http://www.observatorcultural.ro>

<sup>12</sup> Simona Chițan, *Ana Blandiana îl reabilitează pe Arpagic*, „Evenimentul zilei”, 26 octombrie 2008, sursa <http://www.evz.ro>

<sup>13</sup> Gabriel Dimisianu, *op. cit.*

<sup>14</sup> Alex. Ștefănescu, *O instituție demonizată UNIUNEA SCRITORILOR*, „România literară”, nr. 19, 2005, sursa <http://www.romlit.ro>

Ulterior, după Conferința Națională a Scriitorilor 1981, realizând că pierduse controlul asupra scriitorilor din cadrul Uniunii, Ceaușescu decide să ia măsuri. Drept urmare, din 1981 și până la sfârșitul anului 1989, partidul comunist are grijă să nu se mai organizeze nici o conferință națională și împiedică sistematic convocarea Consiliului USR.

Odată cu trecerea timpului, regimul comunist manifesta o tendință tot mai accentuată de reideologizare a mediului cultural și de înăsprire a cenzurii. Naționalismul excesiv a condus la situația în care până și creația populară era deformată, astfel încât să corespundă direcției impuse de Partid. Folclorul a fost interpretat tendențios în articole critice, fiind considerat o expresie a luptei de clasă, atribuind în mod abuziv țăranilor cântece de slăvire a stilului de viață impus de sovietici: „Frunzucă verde de vie,/ Drag mi-e la gospodărie,/ Când viu sara din câmpie/ Văd lanu de grâu frumos,/ Suflă-l vântu-n sus și-n jos,/ Mai îl suflă câtă soare -/ Drag mi-e că nu văd răzoare./ Frunză verde și una,/ Bine-mi place a lucra/ pământu tot o tarla...”<sup>15</sup>

În cadrul unui simpozion cu tema *Literatura română în timpul comunismului*, Alex. Ștefănescu scoate la iveală, însă, existența unui folclor clandestin și subversiv, din care reies adevăratele sentimente ale țăranilor față de viața în regimul comunist: „Du-te, tătucă, nainte/ Și-i fă loc la președinte/ Și-i sapă groapa-n pătrat/ Să încapă toți din Sfat/ C-am avut zece hectare/ Și ne-o dat treizeci de are./ O, da' n-ai avut lădoi feștit,/ Cu ziar te-o învălit!”; „Bine-mi pare că nu-s scris/ În partidu comunist.”; „Trăiască cine-a trăi,/ Trăiască comuniștii:/ Nu ne temem noi de ii -/ Muștele și țânțarii!”<sup>16</sup>. Putem vorbi, deci, și de o rezistență a oamenilor de rând, prin parodiarea formulelor de proslăvire a comunismului. Textele, de un umor fin, specific stilului aluziv, sunt o ironie caustică dată modului de viață comunist și ilustrează strigătul disperat al unei lumi paralizate de controlul exercitat de Puterea Comunistă.

Nu a existat o „rezistență literară” clar definită și declarată de către scriitorii români. Dacă s-a rezistat, s-a făcut în mod individual, fiecare scriitor a căutat soluții de acomodare, încercând să păcălească ideologia, atât cât se putea, și să adopte un stil evaziv. O altă formă ambiguă de rezistență, pe care și-au asumat-o scriitorii a fost aceea de a refuza direct sau indirect, tacit sau declarat, să scrie la comandă în favoarea sistemului totalitar comunist.

Atitudinea duplicitară, de „rezistență și compromis”, a intelectualității române față de puterea care încerca pe toate căile să reducă viața culturală a țării la subcultura oficială este mai ales vizibilă în modul în care intelectualii s-au poziționat față de poliția politică (Securitate) și față de poliția culturală (cenzură).

Comunismul a avut asupra scriitorilor noștri autentici un ecou lung, presupunând o angajare subversivă, exemplul cel mai concludent fiind literatura Generației '80. Atitudinea scriitorilor este motivată și de lipsa de perspectivă ce îl caracteriza pe omul comunist, tragismul existențial, iar în situația în care cenzura nu permitea scăpări ce puteau aduce prejudicii regimului, preferând literatura „cu perdea”, folosirea ironiei subtile, critica la adresa societății sub masca existenței dramatice a oamenilor. Vorbim astfel de literatură ca expresie a crizei existențiale, a singurătății omului și a alienării sale într-o societate în care personalitatea individului era anihilată, în care singurul drept era acela de a nu spune nimic și de a îndura. „Optzeciștii au și ei o decență exemplară în a nu se lăsa contaminați de comunism în nici un fel”<sup>17</sup>. Anii '80 se înscriau în etapa dictaturii tot mai pronunțate a lui Nicolae Ceaușescu. Elita putea fi astfel mai ușor supravegheată prin măsuri drastice: libertatea de exprimare era restrânsă la spațiul intim, fondurile alocate de partid și de stat pentru cultură erau diminuate. Totuși, în aceste condiții deloc propice, autori precum: Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Viorel Marineasa, Daniel Vighi, Gabriel Chifu, Ioan Groșan, Nichita Danilov, Liviu Antonesei, Ion Mureșan, Marta Petreu, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Stelian Tănase, Alexandru Vlad, Horia Ursu, Dan Stanca, Petru Cimpoeșu etc., au refuzat îndobrocarea și și-au respectat obligația morală de a scrie numai literatură, și nu texte care să corespundă orientării politice. Probabil că literatura Generației '80 este dovada cea mai clară a ostilității față de regimul comunist. Este singurul moment

<sup>15</sup> Alex. Ștefănescu, *Literatura Română în timpul comunismului*, „România literară”, nr. 21, 2004, sursa <http://www.romlit.ro>

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Ion Simuț, *Antologia demnității scriitorului român*, „România literară”, nr. 32, 2008, sursa <http://www.romlit.ro>

istoric ce și-a pus amprenta atât de bine în literatura română și a dat naștere unor mărturii veritabile despre asupririle și nedreptățile comise: „Eschiva, aluzia, eufemismul, manipularea subliminală, lovitura piezișă, duplicitatea nu fac parte decât din textura literaturii esopice, ci din întreg «textul» societății românești aflate pe drumul construcției socialismului”<sup>18</sup>. Literatura optzeciștilor apare din dorința de a încerca să înăbușe ideologia politică, de a rezista opresiunilor. Tocmai de aceea, produsul finit este o literatură de înaltă ținută artistică, capabilă să trezească întrebări și îndemnuri în conștiința cititorilor.

Așadar, literatura apărută după instalarea comunismului a fost una cu totul nouă, rezultatul unei schimbări radicale față de tradiția românească, tradiția literară și de firescul literaturii. Scriitorii au fost obligați să scrie după reguli, să respecte indicații precise, dând naștere unei literaturi unice în istorie.

Nu se poate pune problema de o rezistență culturală construită din temelii, ci de mai multe cazuri de cedare sub presiunea ideologiei (din lașitate sau din motive materiale) decât de opoziție față de direcția greșită în care se îndrepta literatura. Putem vorbi de cazuri individuale ale unor scriitori care au avut curajul de a nu se compromite, însă aceasta nu a fost, din păcate o atitudine de amploare. Din România sau din străinătate, aceștia au criticat regimul politic și au încercat să tragă semnale de alarmă asupra situației fără precedent în care comuniștii conduseseră țara.

Cu toate limitele și constrângerile regimului comunist, rezistența prin cultură a reprezentat pentru istoria literaturii române străduința unor scriitori de a apăra valori autentice și de a căuta în literatură un refugiu, de a realiza creații valoroase, în ciuda împrejurărilor istorice neprielnice, și de a se utiliza orice mijloace pentru a se transmite societății mesaje și mărturii ale unei perioade ostile.

## BIBLIOGRAPHY

1. Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi modernitatea*, Univers, București, 1999.
2. Cernat, Paul, Manolescu, Ion, Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *Explorări în comunismul românesc*, vol. II, Polirom, Iași, 2005.
3. Cesereanu, Ruxandra, Pop, Doru, Hațiegan, Anca, *Rezistență sau supraviețuire prin cultură ?*, „Observatorul Cultural”, nr. 203, ianuarie, 2004.
4. Chițan, Simona, *Ana Blandiana îl reabilitează pe Arpagic*, „Evenimentul zilei”, 26 octombrie, 2008.
5. Cristea-Enache, Daniel, *Convorbiri cu Octavian Paler*, Corint, București, 2007.
6. Dimisianu, Gabriel, *Ceva despre disidență și disidenți*, „România literară”, nr. 42, 2007.
7. Dinițoiu, Adina, *Adrian Marino – un caz și un document de epocă*, „Observator cultural”, nr. 519, 2010.
8. Laszlo, Alexandru, *Rezistența prin cultură - cinci paradoxuri*, „Obiectiv cultural”, 11 Ianuarie, 2011.
9. Pleșu, Andrei, *Rezistența prin cultură*, „Dilema Veche”, nr. 348, 14-20 octombrie, 2010.
10. Simuț, Ion, *A existat disidență înainte de Paul Goma?*, „România literară”, nr. 22, 2008.
11. Simuț, Ion, *Antologia demnității scriitorului român*, „România literară”, nr. 32, 2008.
12. Ștefănescu, Alex., *Literatura Română în timpul comunismului*, „România literară”, nr. 21, 2004.
13. Ștefănescu, Alex., *O instituție demonizată UNIUNEA SCRITORILOR*, „România literară”, nr. 19, 2005.
14. Verdery, Katherine, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*, Humanitas, București, 1994.

<sup>18</sup> Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *Explorări în comunismul românesc*, vol. II, Polirom, Iași, 2005, p. 230.

## ION VLASIU – THE NOVEL “WE LEFT THE VILLAGE”

Delia-Maria Răuța-Roșca

PhD. Student, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

*Abstract: Ion Vlasie - Between Literature and Biography: We left the village, aims to combine documentary and psychological valence, the factual account with the analysis of feelings and inner states that accompanied the eventual trajectory so that it can encompass the complexity of a man and a Lives that have defied banality without setting a target from it and have shown that the extraordinary can occur even in the most anodic circumstances when it is based on a personality that refuses any kind of limitation.*

*By reconstituting Ion Vlasie's journey from childhood to senate, the present report brought to the fore a unitary vision of the existence and personalities of the city, encompassing the various hypostases in which he chose to evolve on the stage of life (artist-autodidact - as it is often described as a narrator Talent, moralist through construction, opportunity philosopher, husband and father, friend, etc.). Also, the recuperatory approach surprised how Vlasie portrayed his existence in his works in a manner designed to personify personality, but also to embody it, fictionalizing it.*

*Keywords: fictional, document age, contemporary, social, famous.*

Lucrarea cu titlu *Ion Vlasie-Între literatură și biografie: Am plecat din sat*, își propune să combine valența documentară cu cea psihologică, relatarea factuală cu analiza sentimentelor și stărilor interioare care au însoțit traiectul evenimential pentru a putea astfel cuprinde complexitatea unui om și a unei vieți care au sfidat banalitatea fără să-și stabilească unobiectiv din aceasta și au demonstrat că extraordinarul se poate produce chiar și în cele mai anodine circumstanțe, atunci când are ca fundament o personalitate ce refuză orice tipde limitare. Reconstituind traseul parcurs de la copilărie la senectute de către Ion Vlasie, prezentul referat a adus în prim-plan o viziune unitară asupra existenței și personalitățiiacestuia, înglobând diversele ipostaze în care a ales să evolueze pe scena vieții (artist-autodidact – cum se caracteriza adeseori - povestitor de talent, moralist prin construcție, filozof de ocazie, soț și tată, prieten etc.). De asemenea, demersul recuperatoriu a surprins modul în care Vlasie își zugrăvește existența în operele sale într-o manieră menită să-decodeifice personalitatea, dar și să i-o încifreze, ficționalizând-o.

**Am plecat din sat (1939)** reprezintă un remarcabil document de epocă și o bună carte de literatură, într-un gen nu prea cultivat în producția noastră literară, mai ales în aceea mai nouă. Este un roman autobiografic, tema, cu totul nouă a biografiei unui țaran plecat din sat fără voie și dus de pasiune între artiști a făcut obiectul romanului.

În multe chipuri a fost prezentat satul în literatura românească: pastoral, romantic, idilic, tragic, doctrinar, retoric, realist sau ridicat în slavă de mit, rareori însă atât de întreg și de adevărat, atât de firesc și de intim ca în cartea lui Ion Vlasie (1908-1997). Un laitmotiv al cărții este imaginea satului natal, Ogra, de unde-i vin toate puterile telurice, filtrate printr-o înțelepciune folclorică. Viața satului ardelenesc, apoi a diferitelor medii traversate de autor ne apar astfel cu claritate artistică, dar nu în formă nuvelistică, ci cu acea preocupare de fidelitate a memorialistului, care face pe cititor să guste opera, atât pentru semnificația ei tipică și generală, cât și pentru că înfățișează adevărul particular al faptelor întâmplare, al oamenilor întâlniți cu adevărat, al situațiilor trăite în realitate. Și ar mai fi de stăruit asupra sentimentului acela de intimă comuniune dintre artist și peisajul satului natal. Lechința cu mormântul mamei, Ogra cu stupinele, Mureșul cu apele lui ospitaliere sunt în cartea sa nu atât elemente de decor, cât personaje însuflețite cu rolul și rostul lor deopotrivă cu al oamenilor.

Memoriile îmbină arta cu istoria și desfătarea cu care parcurgem paginile lui Vlasiu decurge din ambele aceste izvoare.

O altă dimensiune a permanenței sentimentale a personajului Ion Vlasiu așa cum apare în jurnale și romane este solitudinea. Acoperirea psihologică a acesteia este diferită însă în timp. Este mai întâi singurătatea sufletului țărănesc care s-a rupt de sat, dar continuă să se simtă pretutindeni străin, negăsindu-și un culcuș al său printre orașenii agitați și mereu grăbiți, totodată fiindu-i imposibilă întoarcerea în sat unde rămâne neînțeles și izolat. Această temă cu totul nouă a biografiei unui țăran plecat din sat fără voie și dus de vânturi și pasiune între artiști a făcut obiectul romanului **Am plecat din sat**. Este apoi singurătatea în fața tatonărilor artei și eșecurilor legate de aceasta, iscodind răspunsuri întrebărilor, căutând iubirea, prietenia, dăruind-o la rândul său și cunoscând iar singurătatea în fața încercărilor vieții și oamenilor. Dar mai este singurătatea în fața naturii care îl absoarbe, îl modelează, îl frământă și îi plămuește o altă ființă. În această singurătate se reîntâlnesc fostul copil orfan și cei doi hoinari de la Geoagiu și de la Bistra. Mureșul rămâne martorul etern al singurătății gândurilor și efluviilor confesive ale scriitorului.

Deși cititorul nu se poate împiedica, parcurgând cartea lui Ion Vlasiu să se gândească mereu la altă operă de amintiri a literaturii noastre la **Amintirile din copilărie** ale lui **Ion Creangă**, comparația nu devine niciodată nefavorabilă emulului mai nou al marelui povestitor moldovean. Ba chiar comparația aceasta devine instructivă și oarecum pasionantă pentru cititorul care are ocazia să înțeleagă schimbarea vremurilor și a oamenilor în răstimpul destul de lung care desparte pe copilul gospodarilor din Humulești de micul orfan din Ogra Mureșului. Sufletul senin al celui dintâi, devenit apoi școlar seminarist la Fălticeni stă într-un expresiv contrast cu neliniștea, melancolia sau deznădejdea copilului ardelean intrat în atingere cu o societate în care numărul și felul conflictelor sale s-au înmulțit și s-au adâncit. Nică a lui Ștefan a Petrei își păstrează aderențele cu mediul său rural chiar atunci când îl părăsește, nu trăiește nici o ruptură, nici un eșec și nici o dramă, în timp ce copilul din Ogra nu-și găsește drumul său decât după ce traversează prăbușirile exploatarei, ale șomajului, ale candidaturilor respinse, ale proletariatului industrial și intelectual.

Greutatea și primejdia unei opere memorialistice consistă în obligația scriitorului de a pronunța mereu cuvintele *eu, al meu, mie, pe mine* etc. A vorbi mereu despre sine este o împrejurare care obosește nu numai pe cititorul unei cărți, dar și pe simplul interlocutor într-o conversație. Vlasiu evită această primejdie prin sinceritatea și simplitatea lui. Preocuparea lui este de a fi veridic și exact. Bunul gust și scrupulul îl fac să găsească tonul modest și simplu.

Ion Vlasiu își povestește copilăria, adolescența și primii ani ai tinereții. Prin tehnica narațiunii, dar și prin conținutul unor episoade poate fi raportată la **Amintirile din copilărie** ale lui Creangă; în rememorarea isprăvilor lui Ionel, copilul buzat și cu urechile clăpăuge, inventiv și neastâmpărat care vâra, nu o dată, satul în sperieți și blestemățiile lui, scriitorul ce nu posedă genul verbal al povestitorului din Humulești, dispune de vaste resurse lirice de cea mai bună calitate pusă în valoare cu artă a evocărilor proprii.

**Am plecat din sat** nu este însă, ca **Amintirile**, cartea unei copilării fericite, fără griji. Rămas orfan de amândoi părinții, crescut de Moșul și Buna din Ogra, copilul din cartea lui Vlasiu cunoaște de timpuriu dacă nu lipsurile, asprimea unui bunic autoritar, cunoaște răutatea bogătașilor de soiul popii care „trage cu pușca după copii”, ia cunoștință de necazurile, sărăcia și nevoile țăranimii apăsate.

Cartea lui Vlasiu vine absolut pe neașteptate, stârnind și mai mare uimire prin momentul apariției. Manuscrisul ei, Ion Vlasiu îl aducea de la Paris unde a petrecut un an de rodnică învățătură și această împrejurare ni se pare vrednică de o deosebită luare-aminte. Cazul scriitorului român căruia imaginea locurilor natale i se lămurește printre străini în ultimele ei semnificații ca o replică de mare acuitate, nu e tocmai rar. Pe firul acestui caz se înșiră emoționante dovezi ale dragostei pentru pământul și cerul românesc și poate n-am greși afirmând că pentru unii dintre scriitorii noștri cei mai mari străinătatea a fost o condiție indispensabilă a cunoașterii și înțelegerii țării. Nu putem ști prin ce proces sufletesc icoana satului de pe Mureș a răsărit pentru Vlasiu ca un „ostrov de lumină”, tocmai în tumultul vieții pariziene, dar pentru noi cartea lui are și înțelesul unui omagiu pe care un om de



muncă inspirată, ajuns la o hotărâtoare cotitură a vieții și a carierei, îl aduce din străini țărâmului și oamenilor din care s-a plămădit.

Autorul, care e și personajul principal al cărții e prezent prin două ipostaze: monolog retrospectiv concretizat prin pagini de jurnal intim și dialog cu toți oamenii pe care-i întâlnește.

Cartea e străbătută de două mari efluvii: iubirea pe care o caută în fiecare fată și pe care n-o poate găsi și arta. Viața se hrănește din dragoste, arta e tot o iubire – „îmbold spre noutate și frumos”.

**Am plecat din sat** e o carte atât de nemeșșugită și fără de ascunzișuri, încât ea dezarmază făcându-l inutil obișnuitul aparat de investigație critică și e atât de plină de omenie caldă și profundă, încât în loc să încerci s-o diseci, îți vine s-o pui în mâna tuturor prietenilor.

Aparent mozaicul întâmplărilor repetă tehnica amintirilor din copilărie cu aceleași figuri tutelare dominând tabloul: „Mama frumusețe de Madonă rustică”, ofilită de grijile copleșitoare ale unei gospodării ce se ruinează în lipsa bărbatului dus la război, ea însăși secerată de o boală în plină tinerețe; Tatăl amestec de duioșie și asprime dispărut și el prea devreme din zarea de înțelegere a Copilului; portretul hieratic al străbunicului Bacu, dar mai ales extraordinarul cuplu al Bunei și Moșului, veghind fiecare în felul său cu sentimente contrastante soarta orfanului. Moșul este în reprezentarea lui Vlasiu o figură complexă, un caracter aspru, dar cuceritor de o logică și de un bun simț impunătoare, într-un cuvânt un tip intrat, grație lui, în galeria tipurilor literare. Moșul rămâne oricând pe poziția lui sufletească chiar dacă viața se îndârjește să-l dezminț. Simplitatea lui țărănească închide mult mai multă subtilitate sufletească decât s-ar crede.

O figură tot pe atâta de complexă, dar țesută din fire cu totul opuse acelorora din care e alcătuit Moșul, e Buna, întruchiparea bunătății feminine. Rar o femeie bătrână de atâta frumusețe sufletească, de atâta blândețe, cum e această bunică a lui Vlasiu. Cuvântul însuși, cum am mai spus-o, sugerează îndeajuns. Ea nu știe decât să iubească și să sufere, încercând să le facă toate bune ca să mai domolească pe moșul tiran, dar în fond om de bine și el muncitor ca nimeni altul.

Între acești doi poli, Moșul și Buna, se desfășoară viața familiei, cu certurile dintre frați, dintre părinți și copii, pentru avere și toate micile mizerii de la sat.

Însuși nepotul are frecvente coliziuni cu familia, în speță cu bătrânul care nu vede cu ochi buni lectura prea multă a tânărului, nici faptul că nu se ține de meserie, dar mai ales că face chipuri cioplite. Dar tânărul își urmează destinul cu încăpățănare, ajungând adeseori pe marginea prăpastiei.

Toate frământările fie personale, fie ale altora, tot cadrul social și natural în care se desfășoară tinerețea grea a lui Ion Vlasiu sunt descrise și povestite cu o plasticitate uimitoare.

Două dintre scenele de efect și de duioasă umanitate în care apare Buna de pildă, când se duce la Târgu-Mureș să-și vadă nepotul în școală sau măcar scena când își însoțește nepotul cu vorbe și cu lacrimi la plecarea din urmă: „De departe, de pe marginea Murășului, când mi-am întors capul înapoi, ea era tot în marginea pădurii și mi se părea că aud inima cum bate”<sup>1</sup>.

O mare parte a interesului cu care citim *Amintirile* lui Vlasiu provine din mulțimea caracterelor prezentate acolo. Nimeni din câți le vor citi nu vor uita pe Bacu, străbunicul orb de nouăzeci de ani integrat în viața naturii, o adevărată figură mitică; pe moșul țaran muncitor, caracter dârz și aspru dar nu rău; pe Buna femeie de mare bunătate și gingășie a sentimentelor, pe unchiul Niculiță cu patima lui de pământ; pe Ana și Victorița, fetele moșului smulgându-se din dura rânduială a familiei pentru a urma chemările dragostei lor; pe Nelu cu „clocotul sângelui lui” și pe alți mulți consăteni, tovarăși de joacă, apoi alte multe figuri întâlnite în școală, în armată sau în câmpul muncii, fiecare cu pecetea lui individuală, văzute și exprimate precis, dar nu prin lungi și fastidioase analize psihologice, ci prin notații scurte și revelatoare. Oamenii ne sunt prezentați împreună cu deprinderile și ocupațiile lor, cu felul lor propriu de a vorbi, cu credințele și ideile lor obișnuite, rediate totdeauna cu același adevăr.

Evident un memorialist nu povestește toate împrejurările vieții sale fără excepție. Și memorialistul, ca orice scriitor artistic, alege și compune, adică selectează din circumstanțele vieții pe acele care i se par mai tipice și le înlanțuie într-o unitate semnificativă. Ion Vlasiu nu s-a abătut nici el de la această normă. Momentele de viață înfățișate în scurtele capitole ale cărții sale sunt tot

<sup>1</sup>Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 88

atâtea stadii expresive din epoca de începuturi a autorului, iar îmbinarea lor reface o povestire unitară al cărei interes dramatic provine din faptul că prezintă diferitele conflicte ale existenței sale de copil și de adolescent, apoi soluția lor în fine apărută.

Încă patriarhale evenimentele par înrudite cu *Amintirile* lui Agârbiceanu: jocurile, farsele soldate nu o dată și cu necazuri neprevăzute, plăcerile vieții și câmpenești, scaldă, hoinărelile, prietenii copilăriei, ceremoniile rustice: tăiatul porcului, festinuri, nunți, înmormântări etc.

Dar și cealaltă realitate, refuzându-se oricărei estompe idilice: certuri pentru pământ, vrajba relațiilor de familie, ciocnirile temperamentale, dramele și modificările generate de primul război mondial etc. Sau ceea ce e dincolo de realitate: fantasmă, coșmarul unei copilării obsedate de spaime, torturată de ispite și întrebări ieșite din comun neliniștind mentalitatea părinților.

Povestea copilăriei curge în albia cea fără de început și fără de sfârșit a vieții satului supus rânduieilor naturii care surpă și înnoiește generațiile de oameni, întocmai cum anotimpurile în ritmul monoton și fecund al fluxului și refluxului absorb sau sporesc seva vegetală, dărâmă și creează neîncetat. Cartea lui Vlasiu e așezată pe axa acestui acord. De aici impresia de echilibru odihnitor și de liniște împăcată pe care o câștigăm și care ne face s-o înșirăm printre cărțile clasice în privința atitudinii.

„Astfel timpul trecea uneori mai greu, alteori mai ușor. Peste amintirea războiului, cele câteva primăveri au așezat alte gânduri. Pământul înveninat de urgie se îmborsă cu valuri de viață nouă. Holdele creșteau de fiecare dată mai mândre și mai frumoase.

Rânduri de feciori și fete umpleau satul cu voie bună și-și deschideau inimile, dornice de viață cu lujerii cruzi. Ciungii și șchiopii s-au tămăduit încetul cu încetul, iar văduvele îi împărțeau între ele ca pe niște amintiri din altă lume”<sup>2</sup>.

Din trainicul acord de care vorbeam se desprinde ca o boare de primăvară un lirism fraged și învăluitoare. Peste toate rănile unei copilării încercate el toarnă balsamul esențelor simple și eterne. Ceva ca un miros de pâine coaptă într-o casă țărănească răcoroasă și curată, ca un iz de muguri cruzi plutește în cartea aceasta în care totul este potolit, dar apropiat și viu. Satul are mii de șoapte de alinare și de chemare pentru copilul dat la învățătură în oraș, iar Mureșul mai ales, leagăn de bucurii și de nostalgii, trăiește ca o ființă prietenoasă și tainică.

Trebuie să spunem numaidecât că acest lirism n-are nimic de-a face cu melancolia dezrădăcinaților și inadaptabililor care adesea e și melancolia neisprăviților și nehotărâților oscilând mereu între două lumi. Vlasiu a trăit adânc viața sătească și vorbește cu dragoste despre ea, dar orice om care și-a croit din propriile-i puteri drumul pentru care se simte chemat n-o regretă și nu dorește să se întoarcă la ea. Din momentul în care își descoperă vocația de artist și începe să cioplească, noul orizont de viață îl cucerește.

Mai târziu după o aventuroasă și neizbutită încercare de a-și crea un drum în viață, adolescentul se va întoarce acasă umilit și zdrobit ca un vraci bătrân și bun, satul îl va tămădui de toate rănile vieții.

Vlasiu a trăit adânc viața sătească și vorbește cu dragoste despre ea, dar ca orice om care și-a croit din propriile-i puteri drumul pentru care se simte chemat n-o regretă și dorește să se întoarcă la ea.

„Și așteptam trenul cu nerăbdare să mă ducă mai repede, să mă smulgă din nehotărârea în care mă zbăteam cu sufletul îndoit”<sup>3</sup>. Sunt ultimele rânduri ale cărții, anunțând un nou capitol de viață pentru care autorul optează cu hotărârea firilor tari.

Era necesar să spunem acest lucru pentru a lămurii că lirismul de care vorbim în legătură cu această carte originală nu e un lirism molâu și confuz, ci unul viril și senin care face cu putință rânduirea într-o admirabilă perspectivă epică a materialului autobiografic.

Tradițională, deoarece ea evocă o vârstă și un spațiu recurente în literatura română: copilăria la țară, șocul despărțirii de sat, impactul cu lumea citadină, diversitatea și adversitatea acesteia.

<sup>2</sup>Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 58

<sup>3</sup>Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*, București, Editura Eminescu, 1979, p.

Autorul vorbește despre propria lui copilărie, despre oameni care îi stau aproape de inimă, dar spiritul de observație nu se lasă aburit de ceața duioșiei; el funcționează sprinten, atent la amănuntele caracteristice. Vlasiu își cunoaște bine oamenii printre care a copilărit și știe să ni-i aducă aproape, fără a se încurca în pretențioase subtilități psihologice. Străbunicul Bacu, cel de 90 ani, „semănând cu Franz Iosif”, care spune povești în „cuvinte simple, dar unduioase ca apa Murășului” sau stă zile întregi în stupină „între albine pe care nu le mai vedea, dar care i se așezau pe mâini și pe capul lui alb, bâzâindu-i prietenoase ca unui stăpân” și care se stinge lin ca un Moș Crăciun adormit în glumă să se mire copiii, e o figură care nu se uită. Și mai puțin încă admirabila faptură a Bunicii care toate le rabdă și le iartă în nebiruita bunătate a inimii. Adevărul este că Buna n-a avut prea mult din sfătoșenia și istețimea aceea care face o femeie plăcută la întâia vedere. A avut însă o inimă de mamă în care se lumina calea cea dreaptă și adevărul vieții ca într-o icoană. Figura asupra căreia se concentrează mai mult atenția povestitorului e însă aceea a Moșului. El e stăpânul, aspru, neîndurătorul și zgârcitul stăpân de care tremură Bunica cea cu mâna făcută pentru a da mereu, tremură copiii, care abia pot suporta privirile ochilor lui.

Drumul de la casa din Ogra până la întâia expoziție: acesta e cuprinsul cărții. Dar întreaga ei semnificație nu e așa de ușor de cuprins în cuvinte. Un nou ținut românesc a fost cucerit pentru literatură: Valea Mureșului, această vale blândă și scăldată în razele de aur ale amintirii. Orizontul său temporal este un prezent permanent asemenea existenței netulburate a naturii, ca și a vieții trăite sub constelația datinei țărănești. Modalitatea literară a „amintirilor” este o achiziție intelectuală, iar speculațiile, rare de altfel, asupra psihologiei timpului: obsesiile trecutului, imaginea viitorului, sunt reminiscențe livești. Sensul afectiv al ființei sale nu cunoaște memoria și meandrele imaginative ale retrăirii surescitate prin rechemarea trecutului și prelungirea îndelungată în viitor.

Sub cerul ocrotitor al naturii și al ordinii statornice a vieții țărănești ființa sa este alcătuire sentimentală, egală cu sine însăși în spațiu și timp. Simțurile îi sunt în acord fericit cu natura, trăind firesc într-o tinerețe prelungită liniștea puberală a unui prunc trezit în zori. Iar într-un moment de maturitate solară vedește aceeași tonică armonie cu natura alături de care îl inundă „pofa de viață virgină” în natură nu are ce căuta senzualitatea pe care o cunoaște doar ca refugiu, ca evadare din abrutizarea unei tinereți incerte într-un oraș necunoscut și ostil, în sărăcie, foame și frig.

**Am plecat din sat** este o carte trăită. Aceleași trăiri, aceleași evenimente întâmplare altcuiva decât lui Ion Vlasiu ar fi căzut fără mântuire în zona faptului divers. Însă trecute prin filtrele sufletului său de artist născut, le-a ridicat cu virtutea sa originală de plăsmuitor la nivelul artei. „Mulți am trăit la sat printre țărani, am ajuns la oraș, am avut tot felul de conflicte, și cunoaștem cu toții tot așa de bine ca Vlasiu ce ne spune el. Sunt evenimente ce rar trec de normă. Dar Ion Vlasiu a știut să-și înfigă în ele ghiara de leu”.

O exclamație ca aceasta: „Ce bun era satul!”<sup>4</sup> Ca și inserțiile sentimentale risipite ici-acolo („mă tânguiam mie însumi și așa, fără știință, sufletul meu se rupea câte puțin din matca satului”) sau imaginea casei natale din Lechința, căzută în paragină. Pe acest strat de viață se așează experiențele noi: școala, atelierul, spitalul și infernul unor ani bucureșteni biruit doar prin puterea unei excepționale sănătăți sufletești din care răsare în cele din urmă și floarea vieții: arta.

## BIBLIOGRAPHY

*Am plecat din sat*, Sighișoara, Editura Miron Neagu, 1938; editia a II-a, completată cu 8 reproduceri după sculpturile autorului, București, ESPLA, 1957; ediția a III-a, cu desene și reproduceri din operele autorului, București, Editura Eminescu, 1979; ediția a IV-a, cu o prefață de Dan Grigorescu, București, Editura Minerva, 1988.

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române: de la creatia populara la postmodernism*,

<sup>4</sup>Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 105

Bucuresti, Editura Saeculum, 2009.

Oprișan, I., *Ion Vlasie* în *Dictionarul general al literaturii române*, vol. VII – J-Z, Bucuresti, Editura Univers Enciclopedic, 2009.

Pop, Ion, *Dicționar analitic de opere literare românești*, I, Cluj- Napoca, Casa Cărții de Știință, 1999.

## THE TOPOS – THE DESINTEGRATOR AGENT IN THE REBRENIAN NOVEL

**Florentina Gabriela Stroe (Didin)**

**PhD. Student, University of Pitești**

*Abstract: In the domain of topos research, there are known numerous determinant stereotypes of a value sense that establishes the connection between character development, the environment that reflects the many patterns of expression, as well as the thinking that the novelists have inherited over time in the purpose of pertinent and extensive expression of the interwar characters experiences. In fact, the action and the character cannot be broken by the environment in which it develops, because the realistic writing is particularly characterized, by the ability to transfigure the Romanian space reality according to the authentic visions of each writer.*

*Key words: environment, connection expression, dissolution, patterns*

În domeniul cercătării topos-ului sunt recunoscute numeroase stereotipii determinatoare ale unui sens valoric ce stabilește legătura între dezvoltarea personajelor, mediul pe care îl reflectă și numeroasele scheme de exprimare, dar și de gândire pe care romancierii le-au inovat de-a lungul timpului în scopul exprimării pertinente și ample a trăirilor personajelor interbelice. De fapt, acțiunea și personajul nu pot fi rupte de mediul în care se dezvoltă, deoarece scrierea realistă se caracterizează, îndeosebi, prin capacitatea de a transfigura în spațiul românesc realitatea conform viziunilor autentice ale fiecărui scriitor.

În această articol mi-am concentrat atenția asupra modalității în care spațiul interbelic a avut numeroase manifestări în planul artistic, dar în special, în opera lui Liviu Rebreanu. Pădurea din romanul *Pădurea spânzuraților*, dar mai apoi și spațiul citadin din romanul *Ciuleandra* au avut din punct de vedere stilistic capacitatea, fie de a fi un declanșator, fie de a funcționa întocmai unei lentile ce mărește tragismul evenimentelor, dar și propagă disoluția personajului, aspectul central al acestei cercetări. În romanul *Adam și Eva*, pe de altă parte, mediul nu a funcționat în calitate de trăgaci literar, dar nici în calitate de amplificator, ci dimpotrivă, a funcționat literalmente în calitatea sa de personaj abil în vederea completării visului.

De asemenea, în conceptul de dizolvare a personajului trebuie avut în vedere reperul temporal deoarece timpul cunoaște o multiplicare sau, mai bine spus, o elasticizare, deoarece așa cum locul devine unul abstract, și timpul devine unul maleabil, uniform. Variabilitatea scurgerii timpului este, pe de altă parte, încetinită sau accelerată în funcție de manifestările fiecărui personaj, astfel încât, personajul nostru principal călătorește în numeroase sfere pe care le determină din punct de vedere al interiorizării. Măsurarea aceasta temporală determină nu cote fixe și absolute, ci numeroase valori în funcție de condiția pe care fiecare lume o impune personajului.

Utopia este o formă de căutare a adevărului, o formă de cultură în care valorile și aspectele estetice sunt într-o continuă dezvoltare. Trebuie avut în vedere faptul că, de fapt, scriitorii din perioada interbelică dezvoltă o formă de utopie istorică în care pot găsi un idealism literar și s-au străduit să dezvolte o mișcare amplă, de cultură, într-o atmosferă gri, în care moartea și nebunia au căpătat un nou aspect.

Din punct de vedere al dezvoltării culturale, utopia a reprezentat întotdeauna o arcă pe care fiecare scriitor, cu deosebită măsură cei interbelici, s-a imbarcat în speranța descoperirii unei noi lumi, a unei existențe maleabile în care s-ar fi dezvoltat fără cusur ideea antropomorfică a omului nemuritor, superior existenței sale cotidiene și suferințelor zilnice.



Numeroase teorii și maniere de abordare a termenului concret de utopie variază între forma generalistă a utopiei, ca metodă de gândire și cea concepută ca un stil literar, deseori conceptul fiind ușor confuz, *confuzia dintre modul utopic și genul utopic*<sup>1</sup>. Utopia din lumea literară se bazează pe o încărcătură ideatică, uneori rațională în care întâlnim numeroase silogisme și o manifestare amplă din punct de vedere al discursului literar.

Aura Matei Săvulescu afirma în lucrarea sa, *Utopia nemuririi și imortalitatea ei*, faptul că pentru noi apariția „*utopiilor nemuririi*”, chiar dacă puține la număr, reprezintă o excelentă probă „de laborator” care confirmă pe arii mari culturale, o sugestivă situație-limită: *căpătarea conștiinței de sine a omului (implicit a ideii de moarte) într-un moment critic: nefuncționalitatea gândirii mitice, singura ce deschidea speranța integrării periodice a omului în ciclul cosmic prin efectuarea riturilor de inițiere. Acestea asigurau osmoza (continuitatea) cu natura și salvau omul de angoasa existențială a neantului, de criza gândirii raționaliste de a conferi statutul salvator prin alte remedii.*<sup>2</sup>

Utopia poate fi privită ca o formă de căutare a viabilului, o formă de conturare a culturii în care valorile și formele literare se află într-o perpetuă oscilație și descoperire. Este clară preferința pentru utopie în perioada interbelică, din moment ce aceasta poate fi considerată puntea de legătură dintre existența istorică, diacronică și căutarea neliniștită a evoluției ideatice. Este la fel de corectă ideea conform căreia, dacă vorbim despre utopia din perioada romanului interbelic, atunci trebuie să vorbim și despre cei pe care Jean-Jacques Wunenburger îi numea în lucrarea sa *Utopia sau criza imaginarului*, drept *cruciați ai utopiei*, având menirea de a construi, nu fără sacrificiu, treptele pe care omenirea culturală va urca spre idealul literar.

În aceeași măsură putem discuta și de un ideal întors, o lume dislexică pe care prea puțini o pot percepe ca fiind ideatică, așa cum este în cazul romanului lui G.M. Zamfirescu, *Maidanul cu dragoste*, în care personajul principal, Pușor, găsea noroiul și câmpurile înflorite din preajma macaralei, ca fiind lumea sa ideatică, pe care o plângea în iernile în care trebuia să-și lipească nasul de geamul înghețat și să aștepte, visând aproape transcendental, la câmp și la posibilitatea sa de a fi stăpân peste lumea înconjurătoare.

Este greu de definit termenul de utopie, însă Raymond Ruyer a încercat să includă acest termen abstract într-o abordare conceptuală relaxată afirmând: *utopia este descrierea unei lumi imaginare, situată în afara spațiului și timpului nostru sau, în orice caz, în afara spațiului geografic și a timpului istoric. Ea este descrierea unei lumi construite pe principii diferite de cele care funcționează în lumea reală.*<sup>3</sup> Astfel, accentul cade pe distanța dintre lumea ficțională, utopică și realitatea sinonimă ei. Probabil capacitatea unui mod de a zămisli o utopie ține tocmai de dorința umană de evoluție, așa cum observa și Cioran: *Nu acționăm decât sub fascinația imposibilului: cu alte cuvinte, societatea incapabilă să zămislească o utopie și să i se consacre e amenințată de scleroză și de ruină. Înțelepciunea, pe care nimic n-o poate fascina, recomandă fericirea prezentă, existentă; omul o refuză, iar acest refuz face din el un animal istoric, adică un amator de fericire imaginată.*<sup>4</sup>

În cazul lui Liviu Rebreanu, autor asupra căruia mi-am aplecat atenția, utopia are numeroase forme: utopia visului în care sunt încercate numeroase existențe până la descoperirea sufletului primordial, iubirea căpătând valențe superlative, în romanul *Adam și Eva*; utopia identității naționale și refuzul renegării rădăcinilor, în *Pădurea spânzuraților*. Tot aici, și moartea devine o formă de căutare și de identificare a valorii ideatice, dar și utopia ființei superioare și trăirea într-o lume circulară, a dansului, în *Ciuleandra*.

### **Pădurea-element dezintegrator**

Spațiul este un element central fără de care existența personajelor este lacunară și fără de care toată evoluția acestora ar fi doar o trecere lineară și searbădă prin diferite ipostaze existențiale. Acesta nu poate fi delimitat de personaje, deoarece existența acestora devine izolată și imposibil de conectat

<sup>1</sup> Trousson, Raymond, *Voyage au pays de nullepart. Histoire littéraire de la pensée utopique. Troisième édition revue et augmentée*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1999, p.22

<sup>2</sup> Matei- Săvulescu, Aura, *Utopia nemuririi și imortalitatea ei*, Ed. Minerva, București, 1984, p. 17

<sup>3</sup> Ruyer, Raymond, *L'utopie et les utopistes*, Gérard Montfort, Saint- Pierre-de-Salerno, Brionne, 1988, p.3

<sup>4</sup> Cioran, Emil, *Istorie și utopie*, traducere de Emanoil Marcu, ediția a II-a revăzută, Editura Humanitas, București, 1997, p.85

cu lumea cititorului. Este drept, faptul că spațiul la rândul său, împrumută aspecte particulare ale personajului, devenind nu numai un ton aparte, particular, ci și un element de decodare literară: *Spațiul, la urma urmei, este un crâmpei de lume resimțit personal (...) în cel mai bun caz spațiul (...) poartă (și poate că și produce) o desfășurare de evenimente mari.*<sup>5</sup>

Surprinzătoarea asociere a unui copac cu poziția corporală și apartenența lui Rebreanu la ideea de înrădăcinare a datoriei este subliniată chiar de Șerban Cioculescu care afirma faptul că: *Avea, într-adevăr, aparența, când ședea în picioare, că le are adânc înfipite în pământ. Forței lui spirituale i se adăuga aceea organică, a vegetalului, nerăpus de nici o furtună.*<sup>6</sup> Personajele centrale din operele lui Rebreanu par a fi inspirate din seva scriitorului, având într-o mare măsură geneza în elementele naturii: *Eroul își proporționează biografia după criteriul naturii și al societății deopotrivă. În formele temperamentului său se reflectă cauzele mediului în care personajul trăiește și acționează.*<sup>7</sup>

Simbolul pădurii devine unul pregnant atât în *Pădurea spânzuraților*, cât și în *Ion*. În prima operă literară rebreniană menționată, pădurea este mai întâi prezentată ca un loc ocrotitor pentru armată, dar și ca loc de tănuire a crimelor spânzurătorii: *lângă sat e o pădure prin care armata și-a croit drumuri speciale, ferite de aeroplanele italiene, pentru trebuințele frontului. Am mers cu convoiul de execuție și am ajuns într-o poiană largă.*<sup>8</sup>

Imaginea locului execuției surprinde prin atmosfera macabră, dar și detaliată. Pădurea devine parte din trista frământare a existenței umane: *în fiecare copac atârnavă oameni, agățați de crengi, cu capetele goale și cu tăblițe de gât.*<sup>9</sup> Prin ideea aceasta a atârării oamenilor de crengile copacilor, ca într-o uriașă cameră de execuție, se redă conexiunea dintre om și elementul vegetal, deci o întoarcere în seva pământului sau în seva creației rebreniene. Pădurea primește, în conștiința lui Apostol Bologa, denumirea pe care o va împrumuta și romanul *Asta-i pădurea spânzuraților*<sup>10</sup>. Impresionantă este și imaginea spânzurării deoarece vitalitatea cadrului natural pare să treacă în imaginea celor trei condamnați: *Când le-au pus ștreangul de gât, m-am uitat bine în ochii lor (...). Străluceau cumplit, ca niște luceferi prevestitori de soare (...).*<sup>11</sup> Pădurea devine o forță superioară oamenilor și monopolizează existențele acestora, manifestându-se din ce în ce mai diferit *de frica pădurii spânzuraților*.<sup>12</sup> Pădurea este puternic personificată, aspect identificat în fragmentul în care aceasta pare să-l împiedice pe Apostol Bologa să evadeze, o încercare a naturii de a-l salva pe acesta de la moarte: *se împiedică într-un trunchi putred, răsturnat parcă dinadins de-a curmeziș. Îl ocoli. La zece metri, însă, alt copac prăvălit închidea drumul (...). Din când în când crengile joase se agătau de hainele lui Apostol ca niște mâini care ar vrea să-l oprească (...).*<sup>13</sup>

### **Reflectorul –simbol psihologic**

Capitolul cheie, plasat de autor la începutul romanului, oferă perspective inedite asupra mediului de pe frontul de război. Lumina reflectorului inamic determină tulburarea, dar și umilirea frontului austro-ungar. Momentul distrugerii reflectorului este singurul moment efectiv din acest roman în care se regăsește o scenă de luptă având în vedere faptul că întreaga operă este lipsită de indicații cu privire la imagini efective din război.

Această sarcină, repartizată lui Bologa, este alături de scena în care acesta mângâie ștreangul pregătit pentru spânzurătoarea lui Svoboda, singura manifestare agresivă pe care personajul o va întreprinde. De asemenea, trebuie menționat faptul că acest act unic de violență este manifestat împotriva unui obiect deoarece războiul nu este tratat ca un eveniment excepțional, ci ca pe unul tipic, o normalitate.

<sup>5</sup> Wolfgang Kayser, *Opera literară. O introducere în știința literaturii, trad. și note de H.R. Radian, Ed. Univers, București, 1979, p. 504*

<sup>6</sup> Șerban Cioculescu, *Mărturisiri literare*, în *România literară*, an XVII, nr. 7, febr. 1984, p.7

<sup>7</sup> Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*, Ed. Univers, București, 1976, p.49

<sup>8</sup> Rebreanu Liviu, *Pădurea spânzuraților*, Editura pentru literatură, București, 1964, p.49

<sup>9</sup> Idem, p.50

<sup>10</sup> Rebreanu Liviu, *Pădurea spânzuraților*, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 270

<sup>11</sup> Idem, p.50

<sup>12</sup> Rebreanu Liviu, *Pădurea spânzuraților*, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 271

<sup>13</sup> Idem, p.50

Distrugerea reflectorului devine pentru Apostol Bologa motorul ce va determina scutirea de a merge pe frontul antiromânesc, deci era direct interesat de această distrugere pentru a nu fi nevoit să lupte împotriva românilor. Devine sânguincios, rămâne la pândă nopți la rândul pentru a nimeri clipa prielnică distrugerii acestui reflector. Tensiunea atinge cote alarmante și este descrisă în amănunt de către autor: *Bologa nu îndrăznește să se uite la ceas, de frică să nu-și piardă nădejdea în apariția reflectorului. Era sigur însă că a trecut de miezul nopții. <<Mai este vreme>> își zicea din ce în ce mai amărât. Singurătatea îl strângea de gât. Reflectorul nu s-a arătat niciodată înainte de miezul nopții; de obicei pe la două vine; deci nu i-a trecut vremea, poate să spere. Dacă însă n-ar apărea deloc, atunci...*<sup>14</sup>. În ciuda intensității așteptării, apariția luminii de pe celălalt front devine o scenă a apariției, o mângâiere pentru locotenentul Bologa care aștepta în tranșee lumina voluptoasă a reflectorului: *Lui Bologa, dezmiardarea razelor tremurătoare începu să i se pară dulce ca o sărutare de fecioară îndrăgostită, amețindu-l, încât nici bubuiturile nu le mai auzea. În neștire, ca un copil lacom, întinse amândouă mâinile spre lumină, murmurând cu gâtul uscat: -Lumina! ... Lumina!...*<sup>15</sup> De altfel, lumina devine elementul ce se repetă aproape obsesiv pe parcursul dezintegrării lui Apostol Bologa, element recurent încărcat cu puternica simbolistică a divinității.

Momentul analitic al apariției luminii reflectorului determină declanșarea dezintegrării personajului în limita a două coordonate: dorința de a-și face datoria, fiind mânat de impulsul pentru perfecțiune și dorința de a nu fi obligat să lupte împotriva românilor, pe front românesc. Măiestria cu care Liviu Rebreanu a construit acest moment al finei analize a mediului înconjurător ce funcționează în calitate de oglindă a trăirilor lui Apostol Bologa este demn de a fi reprodus: *Chiar în clipa aceea însă, parcă le-ar fi retezat un paloș de călău, razele muriră, și ochii lui Bologa se umplură de întunec. Nu-și dădea seama ce s-a întâmplat. Tunurile băteau mereu, rar, cum poruncise dânsul. <<Mi se pare c-am spart reflectorul>>, se gândi atunci, mirându-se cum a putut face el asemenea ticăloșie și bucurându-se că a făcut-o [s.n.]... Întunecul și tăcerea înfășurară pe Apostol cu un lînoi aspru, în vreme ce ochii lui, cu pupilele largi, se chinuiau într-o așteptare fără scop. În fundul sufletului însă simțea clar cum pâlăie dragostea de lumină, blândă și mângâietoare....*<sup>16</sup>

Momentul revelației neîmplinirii determină deplasarea accentului dinspre scopul distrugerii reflectorului spre deslușirea neîmplinirii și multiplicarea oglinizilor de percepție în care mediul devine consonant. Apostol Bologa realizează faptul că nici măcar ducerea la bun sfârșit a planului de distrugere a reflectorului în vederea încetării deplasării sale pe frontul de luptă românesc nu îi mai aduce satisfacție: *... Va să zică și-a atins ținta și se poate prezenta în fața generalului. Va să zică nu va mai trebui să meargă cu divizia pe frontul românesc, asta e aproape sigur. Atunci de ce nu se bucură cum s-a bucurat când i-a venit ideea să zdrobească reflectorul?...* <sup>17</sup>.

În ciuda faptului că această secvență ar fi putut să rămână doar o simplă constatare a unui eveniment ce a avut loc pe frontul de luptă, prin amplificare, se transformă într-o veritabilă amploare psihologică. Reacția neînțeleasă a lui Apostol Bologa determină numeroase ecouri, valuri de reacție neînțeleasă pe care autorul le așterne peste propriul personaj cu scopul îmbogățirii acestuia. Astfel, această natură oscilantă a lui Apostol Bologa propulsează natura sa contradictorie și dă naștere unui personaj încifrat ce determină cititorul să caute nuanțele fine ale trăirilor mitice.

În mod simbolic, Apostol Bologa se autodenunță și se autocondamnă pentru distrugerea reflectorului ignorând limitele. Odată cu distrugerea luminii vrăjmașe, în întunericul obscur în care Apostol rămâne exilat, apare revelația luminii și amintirea acesteia devine maladivă până la obsesie. Astfel, Bologa trăiește cu sentimentul nu că a distrus un obiect de pe frontul inamic, ci că a ucis o ființă cu manifestări mlădioase care îi lumina măcinările sufletești. Manifestările rechizitorii interioare sunt aproape similare cu măcinările sufletești pe care Apostol le-a întreprins în momentul condamnării și spânzurătorii lui Svoboda, Cervenco funcționând de această dată în calitate de catalizator, contribuind la definitivă întoarcere a sensurilor: *-N-am putut închide ochii toată noaptea,*

<sup>14</sup> Idem, p.87

<sup>15</sup> Rebreanu Liviu, *Pădurea spânzuraților*, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 88

<sup>16</sup> Idem, p. 89

<sup>17</sup> Rebreanu Liviu, *Pădurea spânzuraților*, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 91

*murmură căpitanul abătut. Îmi pare rău că ați nimicit reflectorul, nu știu de ce... Ați ucis lumina, Bologa.*<sup>18</sup> Această subliniere a lui Cervenco, deși este încheiată de autor în acest capitol, îl va urmări pe Apostol pe tot parcursul romanului, în zbuciumul său interior, până la momentul în care, aflat în fața propriului ștreang pe care și l-a potrivit cu tact, ochii săi *însetați de lumina răsăritului*<sup>19</sup> vor privi ațintiți *spre strălucirea cerească*<sup>20</sup>.

Apostol Bologa trăiește într-o continuă autoflagelare, dar și într-o continuă oscilare între dorința de supunere a victimei reprezentată de lumină și suferința ideatică față de aceasta. Aceasta este de fapt marea vină pentru care Apostol Bologa se dezintegrează în elemente multiple și divergente, împrumutând voci precum cea a lui Cervenco sau cea a lui Klapka: *Ieșind de la popotă Klapka [sic] se vede dinspre front lumina reflectorului și se aude bubuit de tun:*

–*Lumina vine de-acolo...*

–*Lumina vine cu forța...*

*Omul e născut barbar și trebuie să-l silești să se lumineze.*<sup>21</sup>

Fiind prin excelență o ființă disfonică, Apostol Bologa va trăi în veșnica incompatibilitate dintre voință și acțiune, iar configurația sa ține de psihologia dizarmonizată specifică neînțelegerii dintre aspirație, acțiune și simbol. *Aspirațiile transilvăneanului sunt legate de neam, actele sale depind de stat; printr-o indusolubilă contradicție între ele, semnificațiile morale nu pot ajunge decât prin sacrificiu la identitatea pe care Apostol o numește iubire.*<sup>22</sup>

Apostol Bologa poate fi considerat în etapa sa de dezintegrare un personaj variabil care împrumută numeroase fețe prin rotație, având o conștiință instabilă și plutitoare în indusolubila materie a șovăirilor. Liviu Rebreanu a construit acest personaj în limitele oscilațiilor dintre lumea interioară și cea exterioară, raport pe care însuși personajul îl afirmă ca teză existențială: *Viața omului nu e afară, ci înăuntru, în suflet... Ce-i afară e indiferent...nu există...numai sufletul există... Când nu va mai fi sufletul meu, va înceta de a mai fi tot restul...*<sup>23</sup>. Tot Apostol Bologa afirmă o vagă rețea de cauzalități care-i provoacă disoluția prin conexiunea cu mediu exterior: *Și totuși restul hotărăște soarta sufletului meu... Și restul depinde de alt rest... Pretutindenii dependență... Un cerc de dependențe în care fiecare verigă se mândrește cu independența cea mai perfectă!*<sup>24</sup>.

Destinul lui Bologa se află mai întâi în dezechilibru și mai apoi în dezintegrarea în elemente primordiale tocmai din credința în această independență perfectă. Pretorul care îl anchetează subliniază această măcinare a lui Apostol care deja își construise o anumită concepție pe baza acestei șovăieli. Tot pretorul este cel care subliniază ideea unei recompense prin ștreang în locul medaliei, confirmând țelul lui Bologa, neînțeles în limitele războiului.

Din punct de vedere al mediului înconjurător, elemente precum lumina reflectorului, ștreangul ori spânzurătoarea funcționează nu numai în calitate de catalizatori, dar și de elemente ce propagă în întreg mediul trăirile și măcinările lui Apostol Bologa, confirmându-se disoluția personajului în elemente individuale ce preiau din manifestările acestuia.

## BIBLIOGRAPHY

- Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, Ed. Univers, București, 1976  
 Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941  
 Cioran, Emil, *Istorie și utopie*, traducere de Emanoil Marcu, ediția a II-a revăzută, Editura Humanitas, București, 1997  
 Cioculescu, Șerban, *Mărturisiri literare*, în *România literară*, an XVII, nr. 7, febr. 1984

<sup>18</sup> Ibidem

<sup>19</sup> Idem, p. 343

<sup>20</sup> Idem, p. 344

<sup>21</sup> Rebreanu Liviu, *Pădurea spânzuraților*, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 83

<sup>22</sup> Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 84

<sup>23</sup> Rebreanu Liviu, *Pădurea spânzuraților*, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 61

<sup>24</sup> Idem, p.70

- Dugneanu, Paul, *Liviu Rebreanu*, Ed. Eminescu, (Bibl. critică), București, 1987
- Matei- Săvulescu, Aura, *Utopia nemuririi și imortalitatea ei*, Ed. Minerva, București, 1984
- Piru, Al., *Liviu Rebreanu*, Ed. Tineretului, București, 1965
- Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, București, 1978
- Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., București, 1967
- Rebreanu, Liviu, *Adam și Eva*, Ed. Eminescu, București, 1970
- Rebreanu Liviu, *Pădurea spânzuraților*, Editura pentru literatură, București, 1964
- Rebreanu, Liviu, *Opere*, (vol. 1-23), ediție critică de Nicolae Gheran, vol. 19 , addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, Ed. Minerva, București, 1972
- Ruyer, Raymond, *L'utopie et les utopistes*, Gérard Montfort, Saint- Pierre-de-Salerne, Brionne, 1988
- Săndulescu, Al., *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Ed. Minerva, București, 1976
- Streinu, Vladimir, apud Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., București, 1967
- Trousseau, Raymond, *Voyage au pays de nullepart. Histoire littéraire de la pensée utopique. Troisième édition revue et augmentée*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1999
- Wolfgang Kayser, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*, trad. și note de H.R.Radian, Ed. Univers, București, 1979



## THE DEATH UTOPIA IN LIVIU REBREANU'S NOVELS

Florentina Gabriela Stroe (Didin)

PhD Student, University of Pitești

*Abstract: Death is a phenomenon which obsessed Liviu Rebreanu, setting a mystery and nothingness upon his most important novels. Throughout his creations, death and life gather in order to form a perfect pair through which it is created an utopic individual world. The main character discovers many ways of death, not just the phisical one through which one may find the perfect form of living but on the contrary, of finding the reason of death as being a perfect purpose. Death is not seen as a dead end but as a destination in which one may discover the true happiness, an utopia of living to discover the main course of the human being.*

*Key words: death, utopia, deliration, metempsychosis, journey.*

Moartea este un fenomen care l-a obsedat pe Liviu Rebreanu de-a lungul întregii sale creații, îmbrăcând mantia misterului și a neantului ființei autorului. Această știință a morții, așa cum o numea Irina Petraș, stă în permanentă opoziție cu *darul masiv de a crea viață*<sup>25</sup>, pe care Mihail Sebastian îl admira la Liviu Rebreanu, considerat a fi cel mai solid prozator al perioadei interbelice. În cărțile lui Rebreanu, însă, se moare fără precedent, ca o pedeapsă sau ca o mântuire, venită întotdeauna din exterior, fără intervenția directă a destinului. Este o moarte indusă, așteptată de cele mai multe ori, detectabilă pe parcursul întregii creații în fiecare cotlon al ogindirii vieții românești. Moartea și viața, pereche antagonică și totuși inseparabilă merg alături una de cealaltă, plutind încă de la începuturile vieții personajelor rebreniene, în umbra destinului.

Din punct de vedere al morții există o dizolvare a personajului deoarece atât în ceea ce privește moartea, cât și viața, există o interdependență din punct de vedere al lumii fizice ce determină o analogie și o diferențiere în structura vitală prin care personajul suferă modificări. Astfel, numeroase planuri ale lumii reale, ale lumii fizice în care personajul există, cunosc diferențieri din punct de vedere al structurii realității și o anumită omogenitate a conținutului, așa cum se întâmplă în romanul *Adam și Eva*.

Fizica modernă reduce, într-adevăr, universul la materie, la numeroase granule discontinue și radiații, astfel încât, rezultă o imensă varietate prin care ființa umană și materială poate să existe fără a fi percepută la nivelul realității. Diferența de structură cunoaște realități multiple, iar fiecare domeniu din lumea proaspăt creată în cadrul fiecărei călătorii din romanul *Adam și Eva* cunoaște un ritm aparte și un alt climat. Pluritatea aceasta a personajului, pentru că în acest roman vorbim mai degrabă de o pluralitate a personajului principal care duce la disoluția sa, se află între două variabilități, și anume unitatea care cunoaște dizolvarea pe o axă stabilă dar nu exclude nici nesfârșitele variațiuni ale realului prin călătoria multiplă: *realitatea se organizează astfel după simetrii și ritmuri deosebite*<sup>26</sup>.

Cenușia plăsmuire a romanelor lui Liviu Rebreanu sosește tangențial în plan social ca rezultat fatidic și violent al dezechilibrelor vieții. Interesantă este în mod special „morală” socială a acestui aspect nefast, fiind aproape total ignorată dimensiunea umană a respectivului eveniment. Personajele sunt plăsmuite printr-o trasare de linii violente și abrupte ce străbat liniile interumane. Mediul social nu este controlabil, el este o fatalitate din perspectiva oamenilor simpli. *Apostol Bologa, deși de o reflexivitate superioară personajelor țărănești, se analizează în funcție de rolurile pe care i se cere să le joace. Evoluția sa treptată, de la condiția de cetățean la cea de român și apoi de om evidențiază situări în spațiu, nu confruntări cu timpul. Eroul se privește exclusiv în relație cu ceilalți, este o ființă*

<sup>25</sup> Sebastian, Mihail, apud Irina Petraș, *Știința morții*, vol. II, Ed. Paralela 45, Pitești, 2001, p. 96

<sup>26</sup> Biberi, Ion, *Thanatos*, Editura Fundația pentru literatură și artă, București, 1936, p. 13

*socială, niciodată singur, față în față cu sine. Moartea însăși nu poate fi decât o problemă socială, o horă a morții, nu un dans solitar.*<sup>27</sup>

Această *horă a morții*<sup>28</sup> este întâlnită în romanele lui Liviu Rebreanu ca un vârtej macabru, prinzând în interiorul ei întreaga suflare socială, mulțimile, fără deosebire, ducând la uniformizarea destinului, respirând o soartă colectivă în care prepoderentă este spaima și speranța pierdută. La Rebreanu, moartea se cerne discret în elementele timpului primordial în care sfârșitul se apropie cu pași înceti, prevestind parcă o gură de oxigen prin care rațiunea renaște și spiritul se regenerează în brațele fluviului vieții. Însă, în toate romanele psihologice rebreniene, viața îmbracă o mantie nouă, o mantie care aduce mereu cu sine perechea antonimică a vieții: moartea.

În *Pădurea spânzuraților* moartea se lasă așteptată, uneori, zădărnicită în numele iubirii, factor revitalizator. Însă, moartea lui Apostol Bologa vine ca o confirmare a suferinței colective, a soldaților ce luptă sub steag străin, obligați fiind să comită crime împotriva propriilor frați. Aici întâlnim moartea comună, detectabilă de noi toți, moartea biologică a personajului principal. Interesant este punctul de vedere pe care Liviu Rebreanu îl adoptă în creațiile ce vor urma marelui său roman.

Revenind însă la această așa-numită horă a morții, vom face referire mai întâi la romanul *Pădurea spânzuraților*. Deși, nu este prezentă în niciun moment al romanului o horă propriu-zisă, așa cum se întâmplă în *Ciuleandra*, există o toponimie a așezării spirituale ce trimite la o înlănțuire fatidică a trăirilor colective. Vorbim cu precădere despre colectivitatea părăsită, înstrăinată, împotriva căreia Bologa este nevoit să lupte. Rebreanu impresionează prin calmitatea cu care tratează subiectul acestui roman. Analiza sa calmă, privirea premeditată asupra evenimentelor, variația psihologică a eroului nu este încărcată de o analiză greoaie. Pare că tot procesul prin care trece eroul și întreaga sa comunitate este unul obișnuit.

Esențial pentru starea de decădere care-l cuprinde pe Apostol și necesitatea de reiterare a valorilor primordiale în vederea reconfirmării evoluției umane și a refacerii uniunii cu puterea divină este întunericul. Acesta determină cufundarea ființei umane într-o unitate substanțială și determină reinstaurarea valorilor cosmice, universale. Se reface acum ordinea temporală, însă se reinstaurează și spaima pe care eroul o trăiește în fața necunoscutului.

În *Ciuleandra* întâlnim prima oglindă în care moartea capătă un nou chip. Moartea rațiunii, a gândirii, pentru Nietzsche reprezenta moartea propriu-zisă. *Ființa omului, nu numai că nu poate fi înțeleasă în afara nebuniei, dar nici n-ar fi ființă a omului dacă n-ar purta nebunia în sine, ca limită a libertății sale.*<sup>29</sup>

Nebunia s-a bucurat de-a lungul timpului de o anumită frecvență în lumea culturală, un prestigiu datorat existenței sale ce se deschide în calea unui univers infinit de experiențe, de trăiri primordiale. Fascinația ridicată din praful acestei trăiri la limita cu rațiunea primordială, sălbatică, experiență existențială, îmbibată de mediocritatea vieții reale, o plasează în planul iluziei. Însă, spațiul acesta uman, al iluziei, acest microcosmos al fiecărui individ nu cuprinde doar sfera nebuniei, ci cuprinde și religia, visul, gândirea. Nebunia ocupă un loc aparte deoarece conține principii estetice de percepere a lumii exterioare, fapt ce a determinat foarte mulți creatori, printre care și Liviu Rebreanu, să apeleze la lumea aceasta nesigură, incertă. Nebunia nu trebuie privită doar în registrul său negativ, deoarece ascunde în spatele acestei gândiri un canal de comunicare ușor perceptibil. Acest aspect a fost, se pare, surprins și de Liviu Rebreanu. Prin romanul său *Ciuleandra*, autorul nostru nu dorea să surprindă un simplu caz de alienare psihică, ci degradarea societății în profunzimea sa, precum și moartea văzută ca un joc de domino în care prins nu era doar Puiu Faranga. Toți cei ce s-au prins în fatidicul joc al Ciulendrei par să cadă într-o moarte mai mult sau mai puțin perceptibilă. Mădălina, declanșatorul inocent al decăderii unui întreg neam, devine umbra angelică ce-l va conduce pe Puiu în moartea sa simbolică. Pierderea rațiunii atrage după sine și pierderea întregii sale existențe sociale. Însă, pe Puiu Faranga nu-l putem privi doar din poziția de ucigaș. El este rezultatul cangrenos

<sup>27</sup> Petraș, Irina, *Știința morții*, vol. II, Ed. Paralela 45, Pitești, 2001, p. 98

<sup>28</sup> Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., București, 1967, p. 134

<sup>29</sup> Lacan, Jacques, apud. Roland Jaccard, *Nebunia*, Ed. de Vest, Timișoara, 1994, p.5

al sângelui Faranga, al minciunii veșnice în care familia sa a trăit, al falsității spirituale și sociale în care a fost crescut și educat. *Căci un alienat este de asemenea un om pe care societatea n-a vrut să-l asculte și pe care s-a străduit să-l împiedice a emite insuportabile adevăruri.*<sup>30</sup>

Nebunia poate fi considerată un ritual al răzvrătirii, însă din punctul de vedere al ratării sociale, această suferință psihică trebuie înțeleasă dincolo de prima perdea de percepție. Ea trebuie înțeleasă în adâncurile ei, în sfera reziduurilor omenesti ce se depun aluvionar, ducând la prăbușirea psihică. Simptomele duc la o încărcătură energetică și emoțională greu de stăpânit, iar eliberarea ei, de cele mai multe ori inconștientă, desenează o hartă a reliefării subînțeleșurilor ei.

În lucrările sale, Michel Foucault, percepea nebunia numai în legătură cu rațiunea, *fie că o contestă, fie că înfățișează această certitudine a morții, acest chip de tenebre, acest apel al pulsivității pe care rațiunea se străduiește să-l învingă- dar eșuează în a-l neutraliza. Dacă există un adevăr al nebuniei, el nu poate fi decât tragic(...).*<sup>31</sup>

Legătura dintre artă și nebunie este mai mult decât evidentă din prisma faptului că artistul a fost întotdeauna capabil să țină sub control și să valorifice propriul său subconștient. Schopenhauer nu definea nebunia ca pe o slăbiciune a intelectului și nici nu corela această manifestare cu o boală organică, ci o percepea ca pe o ruptură a firului memoriei, nebunul încercând rememorarea elementelor pierdute până la redescoperirea reminescentelor ascunse în uitare. La rândul său, Sigmund Freud considera că cei ce nu-și amintesc trecutul sunt condamnați la retrăirea acestuia, în nesfârșitele unde ale percepției. Astfel, nebunul poate fi întotdeauna celălalt, însă niciodată eul, pierzând identitatea umanului cu realitatea, generând în acest fel un univers transcendent în care elementele care îl compun se așează în ordinea și în ritmul dictat de inconștient și latura imaginației.

Putem remarca în secolul al XIX-lea tendința de a căuta explicația nebuniei în cauze fizice, cum ar fi tulburările organice sau genetice. Dacă limităm lectura romanului *Ciuleandra* doar la aceste aspecte de suprafață, în care puterea creatoare a lui Liviu Rebreanu a ascuns înzecite firișoare de semnificații, este posibil să ne limităm la un câmp al cunoașterii care nu va aduce niciun beneficiu literar important.

Având însă capacitatea de a recunoaște fiecare curs de creație literară ce conduce la generarea impulsului neurologic către centrul ființei noastre, creierul, tot astfel vom putea descoperi, acordând atenția binemeritată fiecărui element textual, sensul ascuns al micului roman, *Ciuleandra*.

Nebunul, în societatea primitivă africană sau arabă, era considerat alesul lui Dumnezeu, precum și al adevărului, tulburările sale fiind considerate semne ale unei gândiri profunde, care ar fi putut ascunde o criză mistică. Freud descoperă, prin cercetările sale de hermeneutică, legătura dintre nebunie și destinul omului, susținând că există un continuu unde nu se cunoaște exact nici începutul, nici sfârșitul sănătății mintale.

Aceasta ciclicitate a psihicului uman duce la posibila identificare a nebuniei cu traiectoria vieții, a nașterii și a morții. *Cea dintâi virtute a noțiunii de artă brută este aceea de a integra formele cele mai aventuroase de creație simbolică (...).*<sup>32</sup>

Pentru Eduard Morgan Forster, nebunia este o formă de manifestare a oamenilor prin retragerea în sine și cufundarea în adâncimile subconștientului, de cele mai multe ori inaccesibil. Socrate, la rândul său, cataloga nebunia drept mijloc de cunoaștere a celor mai mari beneficii. Socrate identifica patru tipuri ale nebuniei:

1. *Nebunia profetică, al cărei zeu este Apollo.*
2. *Nebunia telestică sau rituală, al cărei zeu este Dionysos.*
3. *Nebunia poetică, inspirată de muze.*
4. *Nebunia erotică, inspirată de Afrodita și Eros.*<sup>33</sup>

În romanul *Ciuleandra* putem vorbi de o nebunie rituală, prin care se reface fiecare moment din trecut, culminat cu reiterarea dansului primordial, *Ciuleandra*. Deși am putea considera acest dans

<sup>30</sup> Artaud, Antonin, apud Roland Jaccard, *Nebunia*, Ed. de Vest, Timișoara, 1994, p.9

<sup>31</sup> Jaccard, Roland, *Nebunia*, Ed.cit., 1994, p.14

<sup>32</sup> Thevoz, Michel, apud Roland Jaccard, *Nebunia*, Ed. de Vest, Timișoara, 1994, p. 166.

<sup>33</sup> Socrate, *Phaidros*, apud E. R. Dodds, *Grecii și iraționalul*, Ed. Polirom, Iași, 1998, p. 65

doar o manifestare la nivel artistic, Rebreanu i-a acordat o atenție deosebită prin detaliile de natură organică inserate în tabloul dansului din satul Vărzari. Însă, nu dansul este cel care se identifică cu moartea, ci rezultatul său, nebunia. De ce Liviu Rebreanu a ales nebunia ca formă de dispariție a eroului său românesc din planul vieții sale cotidiene? Deși pare greu de perceput nivelul la care autorul s-a raportat, pentru societatea contemporană nebunia reprezintă o manifestare în care raționamentul lipsește cu desăvârșire. Raționamentul este considerat complexul de atribute ce vine să corecteze viața la nivelul relațiilor umane, iar lipsa rațiunii și a retragerii din planul social și al aspectului rațional perceput de toți semenii săi induce sentimentul unei existențe lapidare, doar la nivelul individului și dispariția acestuia din conștiința socială.

Acest aspect al dispariției din plan social și crearea unui univers iluzoriu, propriu, care în cazul lui Puiu Faranga este reprezentat de retrăirea jocului Ciuleandra și reîntoarcerea la timpul ancestral al manifestărilor primare, denotă un soi de moarte, simbolică, în care eroul nu mai trăiește în raționament, ci doar într-o stare de refulare continuă. Procesul acesta tragic anulează ideea libertății și a continuării unei vieți reale, sociale.

Mult mai interesant din punct de vedere al unei morți simbolice este romanul *Adam și Eva*, care, deși, are un deznodământ în care survine moartea fizică, aceasta survine în urma visului, mijloc de transcendere din realitate și transmigația sufletului în alte coordonate spațio-temporale. Visul este cel care induce starea de transcendere a sufletului uman. Teoria metempsihozelor, conform căreia sufletul călătorește în șapte lumi diferite, în care sufletul se reîntrepează trăind la infinit aceeași stare de deja-vu cu privire la revederea persoanei iubite, ne poartă pe teritoriul morților succesive, obsedante și uneori chiar macabre în opera lui Liviu Rebreanu.

Pentru greci, durerea era sentimentul esențial, metafizic, la care se adaugă spaima existenței. Pentru a se obține starea de eliberare din această realitate metafizică, vechii antici apelau la două căi, cea a visului și cea a beției. Liviu Rebreanu apelează la vis în vederea eliberării sufletului uman din realitatea existentă, nemulțumitoare. Romanul *Adam și Eva* nu deține una dintre cele mai năucitoare și ambigue plăsmuiri ale suprarealității, însă recurge la o expertiză psihologică simbolică a evenimentelor.

Tema morții este omniprezentă în romanul acesta ce s-a dorit a avea inflexiuni fantastice. Ceea ce primează este, însă, partea de început prin care bătrânul Aleman îl avertizează pe Toma Novac cu privire la teoria sa, a călătoriei sufletului în lumi paralele până la împlinirea destinului. Iar moartea are și ea spațiul său sacru. *Fiecare moarte materială pecetluiește regretul zădărniceii. În ochii muribundului, în lumina ultimei clipe, tremură durerea neputincioasă a sufletului. A trăit în zadar.*<sup>34</sup>

Înainte de primul episod, autorul oferă detaliile unei compactări a sufletului și pregătirea acestuia pentru călătoria în viața ce avea să se deschidă în calea sufletului său. *Căderea ținu o secundă sau un lanț de veacuri –nu-și dădea seama. Se schimbă însă pe nesimțite într-o înălțare atât de fulgerătoare și tot atât de indiferentă.(...) Plutea deasupra spațiului și în afara timpului.*<sup>35</sup> Călătoria devine, deci, atemporală și nu se raportează la nicio valoare a trecutului, deoarece ea subminează orice trăire anterioară, aducând cu sine doar sentimentul singurătății și al dorinței de refacere a perechii primordiale și de reîntregire.

Fiecare reîncarnare păstrează la rândul său șapte etape ale vieții respective. Autorul nu ne explică de ce recurge la această cifră, iar singura explicație este oferită de bătrânul Aleman: *O, Doamne, Doamne, de ce șapte! Dar pentru că șapte este număr sfânt! A fost sfânt totdeauna, în toate sufletele!*<sup>36</sup> La sfârșitul fiecărei vieți intervine o moarte violentă, venită aproape ca o pedeapsă pentru căutarea perpetuuă pe care eroul o întreprinde, ca o persecuție ce contracarează încercarea acestuia de atingere a fericirii absolute.

Cele șapte oglinzi paralele în care se vădesc șapte civilizații sunt legate între ele ca un sistem planetar, nu numai de unitatea caracterului personajelor, ci și a unificării acestora de același principiu

<sup>34</sup> Rebrenu, Liviu, *Adam și Eva*, Ed. Eminescu, București, 1970, p. 21.

<sup>35</sup> Rebrenu, Liviu, *Adam și Eva*, Ed. cit., București, 1970, p.26

<sup>36</sup> Rebrenu, Liviu, *Adam și Eva*, Ed. cit., București, 1970, p.21

de unificare cu unitatea primordială din care s-au desprins bărbatul și femeia. Tema unificatoare ce se regăsește obsesiv, în fiecare dintre acestea este moartea, tema ce determină următorul proces ca într-o interdependență ce generează în final împlinirea eternă în plan spiritual.

Că acest proces, pentru unii biologic, determină în opera lui Liviu Rebreanu impulsul creator și explicarea unei fericiri transcendente, dincolo de fericirea profană, telurică, este mai mult decât evident. Pentru concentrarea acestui adevăr, relevant este finalul fiecărui roman, ca modalitate de surprindere a finalității și rolului acestei etape. De menționat este, însă, faptul că pentru autorul nostru moartea nu reprezintă finalul, intrarea în cenușul unui univers pierdut, vid, mort; ea reprezintă transcenderea către o existență împlinită, selenară în care nu mai există întrupare, ci doar trăire individuală, liberă.

Revenind însă la finalul romanelor, memorabil și amplu este momentul morții lui Toma Novac: *Apoi din adâncurile sufletului îi răsări, ca o mântuire, un val de credință naiv, vrăjindu-i în minte pe Dumnezeu din copilărie, înainte de a se fi ivit întrebările scormonitoare. (...) Compasul minutarelor se șterse pe cadranul pendulei și în ochii lui Toma Novac rămase numai albul din ce în ce mai lucitor, ca o lumină mare, blândă, mângâietoare.*<sup>37</sup>

Sfârșitul lui Toma Novac survine la o oră predestinată, în care ceasul arăta cifra șapte. Moartea ce determină transcenderea sufletului spre sferele înalte ale redescoperirii iubirii divine, nu mai este violentă, așa cum s-au dovedit celelalte șapte. Sfârșitul lui Toma Novac nu este cel al îngenunchierii, al supunerii spirituale în fața vieții tumultuoase, ci dimpotrivă, vine ca o confirmare a izbăvirii divine.

În literatură este preluat modelul stereotip al morții ca fenomen văzut drept componentă dintr-un ciclu existențial în care viața și moartea sunt jumătăți ale aceleiași manifestări existențiale: *Neputinții de abordare directă a morții i se adaugă însă sistemul de convingeri și credințe transmise prin tradiție, întărite prin autoritatea diferitelor instituții, a consensului unanim ca și a inerției de gândire. Încercarea de adâncire a morții se limitează astfel la o sistematizare a concepțiilor curente, a superstițiilor și credințelor primitive.*<sup>38</sup>

## BIBLIOGRAPHY

- Biberi, Ion, *Thanatos*, Editura Fundația pentru literatură și artă, București, 1936  
 Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ed. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941  
 Dugneanu, Paul, *Liviu Rebreanu*, Ed. Eminescu, (Bibl. critică), București, 1987  
 Jaccard, Roland, *Nebunia*, Ed. de Vest, Timișoara, 1994  
 Petraș, Irina, *Știința morții*, vol. II, Ed. Paralela 45, Pitești, 2001  
 Piru, Al., *Liviu Rebreanu*, Ed. Tineretului, București, 1965  
 Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., București, 1967  
 Rebreanu, Liviu, *Adam și Eva*, Ed. Eminescu, București, 1970  
 Rebreanu, Liviu, *Opere*, (vol. 1-23), ediție critică de Niculae Gheran, vol. 19, Ed. Minerva, București, 1972  
 Săndulescu, Al., *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Ed. Minerva, București, 1976  
 Sebastian, Mihail, apud Irina Petraș, *Știința morții*, vol. II, Ed. Paralela 45, Pitești, 2001  
 Socrate, *Phaidros*, apud E. R. Dodds, *Grecii și iraționalul*, Ed. Polirom, Iași, 1998  
 Streinu, Vladimir, apud Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., București, 1967

<sup>37</sup> Rebreanu, Liviu, *Adam și Eva*, Ed. cit., București, 1970, p. 254

<sup>38</sup> Ion Biberi, *Thanatos*, Ed. Fundația pentru literatură și artă, București, 1936, p. 8



## TEACHING „SPACE” CONCEPT IN THE LITERATURE FIELD THROUGH INCLUSIVE PERSPECTIVE

Georgiana Argăseală

PhD. Student, ”Transilvania”University of Brasov

*Abstract: The concept of space in the interwar Romanian literature is surprised from different perspectives that illustrate, on the one hand, the physical framework in which the action unfolds Romanesque and, on the other hand, requires a means of shaping the psychology of the characters. From the perspective of educational, teaching-learning concept of space means an adjustment of teaching methodology which is, in turn, influenced by the age and characteristics of individual students and / or students. From the perspective of inclusive, this process involves identifying the most effective methods, means and organizational training pupils / students, so they will be familiar with this concept and use it farther, in different educational contexts. Therefore, differentiation and adapting curriculum are two main educational strategies that should be followed in the training process in an inclusive manner.*

*Keywords: inclusive education, teaching methods and strategies, interwar Romanian literature, physical space, mental space*

### 1. INTRODUCTION

From epicurean definition to modern times, the concept of space has been claimed in many areas of research so that it has acquired different meanings, or at least, with nuances depending on the perspective from which it was addressed. Used for the first time in exact sciences (physics, mathematics and geometry) which expresses the order, distance, size, shape, length or position of objects in the real world, the term first appears in space Democritus and Epicurus in antiquity which regarded space as "receptacle vacuum and atoms of the material infinite ". Over time, the concept of space attracted the attention of theorists such as Aristotle, Newton, Kant Engels, goes to occupy a special place in the field of philology, namely that of literature. Thus, many critics and literary theorists such as Maurice Blanchot, Gaston Bachelard, Mikhail Bakhtin, Jean - Yves Tadia, Josef Frank, Jean Weisgerber, Gérard Genette, ET Hall, Pearl Abrego, John Agnew, Georges trainer etc. They were dedicated to studying the concept. The description of each theory that those listed above are formulated on the term of space would make the paper to be exhaustive, but it is not the purpose of the present research. Therefore, I will limit myself to a study of the concept of space in literature only in terms of physical space on as the action's framework, and its influence on the psychology of the characters and their relationships, as well as other aspects and nuances in approach literature deserves to be developed in a larger study.

As regards the term conceptualization of space in literature, I believe that, in order to effective analysis of the role it plays in the field of fiction, the novel is the literary genre best suited as the action and the actors are born and evolve in a particular topos represents space-time universe, often built model everyday reality. This is why I chose a comparative approach of two novels manner of interwar Romanian [1] to illustrate the concept of teaching space, methods adjusted to the age and individual pupils / students in terms of inclusive education. In this sense, the choice was a teaching strategy centered on pupil / student in the spirit of constructivist paradigm for teaching Romanian literature involves the use of techniques and teaching methods to prepare pupils / students to acquire specific concepts of literary analysis, so that they may be able to use them in different educational contexts.

Inclusive education is "not only the integration of children with learning difficulties, but also adapt the educational process to the needs and requirements of all children, regardless of their physical or psychological development that they have or the social environment they come from." [2] the approach of inclusive education in terms of teaching strategies for teaching Romanian literature will prove to be efficient because the discipline status allows the use of methods, means and forms of organization of pupils / students in the spirit of this education.

## 2. TEACHING AND INCLUSIVE EDUCATION IN LITERATURE CONCEPT OF SPACE

Romanian education system is still based on the use of expository teaching methods. The teachers considered effective educational process using lecture, exposure or story, given that through them can ensure the transmission of information to a large number of pupils / students. Unfortunately, very few teachers opt for a traditional disadvantage of modern pedagogy notwithstanding the fact that a group of pupils / students is dynamic and requires different individual characteristics. Therefore, I believe that an approach to the educational process from the perspective of inclusive education in Romanian literature and literature in general prove to be effective because it will involve the entire team of pupils / students in reception and literary analysis. Moreover, Ion-Ovidiu Pânișoară [3] lists among the basic principles of successful teacher at differentiating instruction. It consists of "folding [training school] on the pace and learning abilities of each student (/ student) in hand." In compliance with the above principle, the basic principle of inclusive education, I propose in this paper some methods and teaching strategies for teaching the concept of space in literature, applied two methods of interwar Romanian novels.

In literature, the configuration space is performed by reference action space-time indices, architectural descriptions, details on where to place the narrative. After this time, the character is inserted, which it is or is not mentioned by name, and its role, according to the narrative technique used. The literature set their preferences on a topos as a framework for conducting the events. Whether the topos rural, urban or at, their elements are found in the pages of any fiction in general. Space does not stop at defining descriptive environment places or framing characters physically or geographically. The complexity of this concept comes in the form it acquires when it is transformed into a haven of characters. In this case, the space is not delimited geographical area, but determined forms an interior space of intimacy that emerges in different aspects. Moreover, we can speak of a mental space as far as the actors integrates the existential own scale of values, ie the manner in which topos surprise is assimilated into the mindset of the characters.

The main objective of literature time is to form lifelong competent lecturers. Thus, the curriculum of the discipline, reading must be seen as an act of knowledge, and communication with the text so that the pupil / student to train and develop skills specefice on receiving a text, that is what literature defines through the phrase "reading for meaning" a strong argument for an approach to literature from the perspective of inclusive education. I say this because I believe that the formation of such powers can not occur while using the expository methods and techniques used comprehensively in traditional teaching.

A first didactic way they propose to address the concept of space in literature is a cooperative learning. The literature has shown that the fulfillment of the tasks set by the teacher is effective for group work to individual work. In the spirit of inclusive education, the formation of working groups or teams will not be done on the principle of individual choice but groups formed randomly so as to be designed from people with different experiences and learning styles. It is thus respected the principle of integration. For example, Romania's Liviu Ion Rebreanu opens with the image of the village where all the action will occur. With literary description, the author manages to offer an array loaded with details on spatial coordinates to place names and objects helps in identifying, locating community and the characters who will take part in the action. This point is important because it is the entrance to the "forest narrative" [4], ie detachment from reality and enter into the truth of fiction. To the surprise of the role that is the concept of space in this novel, the teacher can use the "corners".

In this case, the collective of pupils / students will be divided into four groups, each representing a perspective which will be addressed the concept of space. The teacher will divide the sheets on the description space of passage beginning of the novel and the workload formula. The first team will have to see how to shape the text in terms of physical space (narrative processes, exposure modes, figures of speech used). The second group will follow the reality-fiction in describing the road to the village (the relevance of place names, which elements can be sighted in reality and which were invented by the author). The third group will watch how the character is placed first (teacher Herdelea) and is its importance in the events, while the fourth group will identify the importance of the cross that Christ is crucified, which is entrance to the village: "At the end of the village welcomes you left a crooked cross on which Christ crucified a pale face rain and a garland of flowers hung withered legs. It blows a mild breeze, and Christ his poor body trembles rusty tin on wood eaten and blackened by time decay." [5] Each group will have 10 minutes to complete the task. At the end of the time allotted, a representative of each group will exhibit solve the task to the class. Together with the teacher, every pupil / student will have the opportunity to address questions, and together can draw conclusions about the passage and the burden he had met a group. Finally, the teacher will highlight the most important things that pupils / students need to retain, namely, that determines the action space, the author uses the description to locate the community in which the action of the novel, he chooses to submit it first to the teacher Herdelea given the importance it has among other community members how and persistence throughout the novel, and tin image of Christ that appears at the beginning and the end of the novel, Village image is seen from the outside, as they are in front of a backdrop which is painted a picture countryside. It is a first step in identifying the role that physical space or topos is the literary analysis. The teacher will guide the students to a critical reading of the novel, after which they will see specific items topos areas such as dance, pub or church, and the importance it has space, seen as a symbolic prestige of the main character, John. In this way, individualized reading cation will allow pupils / students to express their own point of view on the theme, focusing on how each pupil / student understands the concept of space and the possibility of its use in other educational settings.

Therefore, I believe that the educational process is crucial that the teacher can ensure the participation of each pupil / student. Beyond individual work, group work based on the premise that "one group member can not possess all the information, skills and resources to lead out the task (requiring the contribution of all members to fulfill the task)." [6]

On the other hand, reflections from Husserl's phenomenological, social space is configured as an outdoor and indoor experience. The individual's perception of outer space is transformed into an inner experience, becoming a mental space (G. Durand), an intimate space, living space. The configuration elements are heavily loaded spatiality of symbolic meanings. This is a territory of rebellion, of memory, death, identity or metaphors of the passage of time. Marin Preda's novel, "Moromeții" captures all these components in his two-volume. As in previous novel, it is a social fresco of a rural community in the Danube Plain undergo the process of change in the interwar and postwar. It is that which best illustrates the idea of switching from a counter-utopia utopia. A widening of archaic strongly illustrated in the first volume, will have as representative in Volume II, Elijah Moromete. Studying the concept of space in this novel is that space is the one that defines the characters and their scope throughout the novel because we are dealing with two different hypostasis of space, one traditional and the other contaminated by elements of the ruling political ideology. To arouse the interest of pupils / students on this novel method we selected this time the conversation after prior reading the entire novel by pupils / students and review them before the start of the work itself. We chose this method because it involves "a way of employment of a whole system of verbal interaction teacher-student / student, student / student - teacher interactions that may contribute to more accurate classification and new knowledge, to deepen their integration, systematization and their verification etc." [7] As stated Romița B. Iucu conversation involves a series of questions by the teacher handled skillfully alternating with answers pupils / students will stimulate the latter to carry out an investigation in the sphere of information already held. They are designed to stimulate curiosity

and interest of pupils / students for the proposed theme, notification of causal relationship, capture the similarities and differences. Therefore, the issue of space Preda's novel will be addressed by intermdiu conversation. Thus, the teacher will ask questions "open and global nature on how configuration topos in this novel, to ask questions to mind. In this sense, the teacher asks the pupils / students to locate text passages which are described spatial clues in what moment of the action they appear, what is their role in the characterization of the characters and what is clear overview at the end of the novel. This method is effective because it involves one entire team of pupils / students in the discussion of the novel creates the spirit of jurisdiction between them involves the use of text easily, targeting ability within the text as well as training and capacity development expression of personal opinions. It is also a method that allows pupils / students to ask themselves questions peers or teachers in that way employees in question every pupil / student, another principle of inclusive education. Based on the questions and answers, students / stuenții will find that space in this novel has analyzed the role of creating an atmosphere that is a novel atmosphere, the author uses to frame the rural environment description action, she appeared throughout novel, be it for meetings in Glade Ciocan be gathering fonciirii either going to harvest. Also, will the pupils / students will notice he fact that the second novel brings a change of perspective from which it is perceived space. In this sense, traditional village surprised picture changes radically in the first volume of mentally and in terms of the actors representing the community. With the help of teachers, pupils / students will be able to refer Moromete's radical transformation at the beginning of the second volume because the original space by leaving the boys father brings drama. Ilie Moromete changes from a behavioral standpoint, break old friends in a context where some died, others had chosen leaving the village on the eve of the transition process in the community occurred. Guice died without reconciling with his brother Elias demonstrated by his decision to not even go to the funeral, Niculae does not go to school, but is put to work. Therefore, pupils / students will be able to find that space acquires different values every literary work in hand.

### 3. CONCLUSIONS

Because intructiv- educational process to be an effective one, it is that the teacher can select the most appropriate teaching strategy taking account of age and individual characteristics of each pupil / student. Such an approach is possible in terms of inclusive education that enables each student's active participation in teaching-learning process. The personal development model, model constructivist paradigm, a student-centered learning and needs.

In conclusion, I believe that such an approach from the perspective of inclusive education teaching strategies for teaching Romanian literature is effective as discipline status allows the use of methods, means and forms of organization of pupils / students in the spirit of this education.

### BIBLIOGRAPHY

- [1] Preda, Marin (1967). *Moromeții*, Vol. I-II, București: Ed. For literature
- [2] Rebreanu, Liviu (1979). *Ion*, Bucharest: Ed. Book Romanian
- [3] Unianu, Catherine Mary (2014). *Inclusive education: theoretical and practical* Brașov: Ed. University "Transilvania".
- [4] Pânișoară, Ion-Ovidiu (2009). *Professor Success: 59 Principles of teaching practice*, Iași: Polirom.
- [5] Eco, Umberto (1997). *Six walks in the woods narativă*. Constanța: Ed. Pontic, p. 11
- [6] Rebreanu, Liviu (1979). *Ion*, Bucharest: Ed. Romanian Paper, p. 9
- [7] Pânișoară, Ion-Ovidiu (2008). *Comunicarea effective*, Third Edition, rev., Iași: Polirom, pag.382
- [8] Iucu, Romiță B. (2008). *The training school: theoretical and applied perspectives*, Iași: Polirom, pag.131

## TYPOLOGIES OF INTIMISM AND DEGRADATION IN ROMANIAN INTERWAR LITERATURE

Dora Deniforescu

PhD, "Transilvania" University of Braşov

*Abstract:* The present article attempts to define the concepts of intimacy and degradation in Romanian literature, as well as to present some relevant examples from the Romanian interwar period.

*Keywords:* intimacy, degradation, eroticism, the space of the secret soul, confession.

*Intimismul* este un concept ce delimitează literatura erotică, dar și senzorialul pur, asociat cu un topos al reveriei, în care iubirea e tema centrală. *Intimismul* e o sintagmă ce implică o posibilă lume a secretelor, dar și confesiune, destăinuire, dezvăluirea stratului superficial al operelor și pătrunderea lor în stratul de adâncime. Intimismul este trup, viață, suflet și vis. O reverie a iubirii.

În paginile ce urmează îmi propun să demonstrez o tipologie a intimismului și să relievez simboluri intimiste, o semantică intimistă, teme și motive intimiste. Voi discuta despre spațiul intimist, dar și despre timpul intimist, sau despre motivul obiectelor intimiste. Apoi câteva dintre temele degradării îmi vor atrage atenția și toate acestea se vor situa în spațiul literar românesc interbelic.

Mediul citadin este, în *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat Bengescu un fel de spațiu intimist, iar timpul este unul ideal. Formele de amor sunt reprezentări ale intimismului în această carte. Astfel, amorul "e intimidat de convenții la Elena Drăgănescu, calculat, cinic, nerușinat la Ada Razu, animalic și morbid la profesorul Rim"<sup>1</sup>.

Un alt tip de spațiu intimist este la Mihail Sebastian "provincia". În romanul *Orașul cu salcâmi* accentul nu cade pe narațiune, ci pe atmosfera de provincie. Reperele spațio - temporale sunt mediul provincial și vârstele eroinei, urmărită de către autor de la pubertate până în preajma măritişului.

Câteva tipuri de personaje sunt importante pentru intimism: omul antinomic sau ființa duală din romantismul major se transformă în "omul fără însușiri". Dar mai frecvente sunt personajele de tipul lui Don Juan sau de tipul femeii aventuroase ori a doamnei Bovary. Bianca Porporata, Sephora, Adriana, Manuela-toate din cărțile Hortensiei Papadat-Bengescu, se înscriu în seria de personaje feminine sensibile, misterioase, uneori singuratice în romane ca: *Ape adânci*, *Femei în fața oglinzii*, *Lui Don Juan*, *în eternitate*, *Femei între ele*.

Simbolurile interiorității sunt cele mai importante în intimism: oglinda este obiectul prin care se poate pătrunde în sufletul personajelor, apoi muzica sau chiar scrisorile femeilor îndrăgostite care arată sufletul lor.

Un alt tip de simbol asociat însă cu negația este păcatul sau "vina tragică". Apoi simbolurile pereche pot fi principiul masculin și cel feminin, ca în proza Hortensiei Papadat-Bengescu. La aceeași autoare, simbolul apelor, ca și al oglinzii înseamnă reflecție, ori revelare a sufletului. "Fiecăruia dintre

1Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura între cele două războaie mondiale*, vol. 1, pag.427, Editura pentru Literatură, București, 1967



noi, spune prozatoarea în *Femei în fața oglinzii*, i s-a pus în mâini o mică oglindă în care să se privească pe el în viața lui, apoi lumea și viața ei, apoi timpurile în care s-au perindat." (Hortensia Papadat-Bengescu)

Rămânând în universul prozatoarei interbelice, remarcăm și o anumită semantică a intimismului. Cuvinte ca: plictis, neant, suflet, chip, închipuire sunt foarte frecvente în romanele acestei autoare. Limbajul personajelor create de Hortensia Papadat-Bengescu, anume făcut pentru "analiza subiectivă a iubirii", sugerează confesiunea sau jurnalul intim ca modalitate de exteriorizare a sentimentelor.

Revenind la simbolurile intimiste, putem spune că ele sunt, la rândul lor, de mai multe tipuri într-o posibilă clasificare:

- tipul natural-pozitiv;
- tipul individual-personal;
- tipul reflexiv-imaginar;

Primul tip include peisajele calme, terasele de flori, livezile strâmte, băncile mici din parc, măsuțele de pai. Al doilea tip de simboluri îl formează obiecte ca: brațul, rochia, surâsul imprecis, mâinile cumini. Tipul reflexiv-imaginar este reprezentat de simboluri ca: oglinda, apa, "zeul rece", "divina minciună a speranței", jocul fanteziei, așteptarea iubitului imaginar, "floarea păcatului". Simbolurile negative sunt evidențiate la Max Blecher în *Întâmplări în irealitatea imediată*. Spaima de spațiu, de întuneric, de zid este cea mai frecventă. Ovidiu Sașa Crohmălniceanu vede la Blecher "un magnetism maladiv" din care rezultă pornirile erotice. La Blecher "întâlnim preferința pentru lucrurile devalorizate și comune din care se încheagă lumea straniului și alienării: flori de hârtie, statuete grosolane de ipsos, ilustrate de bălci, inele țigănești, pâlnii de gramfoane stricate, scuiători de tinichea, coroane mortuare".<sup>2</sup>

Specific intimismului este următorul fapt: simbolurile negative creează un adevărat univers pe dos la Blecher. Ceea ce este scobit devine plin, iar ceea ce este relief devine vid. Oamenii nu mai sunt "excreșcențe multicolore și cărnoase" spune Max Blecher, ei devin "goluri pure, plutind ca niște bule de aer prin apă". Intimismul la Blecher e definit prin izolare, prin lipsă de comunicare, prin afundare în nefericire, prin resemnare, prin acceptarea condiției tragice existențiale. Așadar, irealitatea lui Blecher e un "intimism" întors.

"Era, de altfel, mărturisește el, senzația intimă și dureroasă pe care o resimțeam adesea în adolescență, când, de-a lungul vagabondajelor fără sfârșit, mă trezeam subit în mijlocul unor izolări teribile, ca și cum oamenii și casele în jurul meu s-ar fi încheiat dintr-o dată în pasta compactă și uniformă a unei unice materii, în care eu existam doar ca un simplu vid ce se deplasează de ici-colo fără rost."<sup>3</sup>

Mai interesant e spațiul intimist la Blecher, definit de artificialitate și de malefic. Aici, conceptul intimismului se întâlnește cu cel al degradării, mai ales prin faptul că nu există nici un punct de sprijin în universul creat de Blecher. E un intimism agresiv în care apar următoarele simboluri: leșinul voluptos, beția olfactivă, lucrurile care asaltează, figurile împietrite.

Tot de un intimism agresiv și de un spațiu închis, posesiv, putem vorbi și la Urmuz, un scriitor deosebit, autorul celebrelor *Pagini bizare*, promotor al esteticii absurdului.

Criticul Nicolae Balotă vorbește de simbolistica "obiectelor banale și insolite" din care noi vom alege doar cuvintele cheie pentru intimism. Fracul și mănușile albe ale personajului din Emil Gayk, sau înfricoșătoarea mitralieră de sub perna sa și perdelele cu brizbrizuri formează un mic univers intim. În *Pâlnia și Stamate* spațiul intim e definit de "o terasă cu geam mic și sonerie", iar pe

2Ov.S.Crohmălniceanu-*Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol.1, Editura pentru Literatură, București, 1967, pag. 546

3Ov.S.Crohmălniceanu-*Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol.1, Editura pentru Literatură, București, 1967, pag. 545

masa "fără pricioare" a salonului stă un "vas ce conține esența eternă a lucrului în sine". "Comicul derivă din asocierea incongruentă a abstractului și a concretului."<sup>4</sup>

În *Ismail și Turnavitu*, universul intim care este iarăși unul sufocant, e compus din odgonul prin care își leagă Ismail viezurii, vagonul de gunoi al lui Turnavitu, apoi ventilatorul și bidonul umplut cu gaz.

În *Cotadi și Dragomir* există "piepteni de бага, îmbrăcăminte de șifă, cămașă țărănească cu ciucuri, nasturi, insecte moarte lipite cu gumă arabică, un capac de pian, o pâlnie, un dop de sticlă de șampanie, pachetele mici cu țărâte, pantaloni vărğați, o candelă creștinească"- toate simbolizând același univers intim agresiv urmuzian și același spațiu de depersonalizare a eroilor.

În paralel cu acest concept al intimismului, găsim în *Paginile bizare* și indicii ale conceptului de degradare. De exemplu, la Urmuz putem vorbi de degradarea condiției umane, atunci când omul e redus la condiția de pasăre sau la funcțiile elementare de hrană și sex. Sau degradarea spațiului și a timpului în lumea fantastică urmuziană.

"Oamenii-pasăre din lumea fantastică a lui Urmuz se îndeletnicesc, înainte de toate, cu ciugulitul. Semintele, sâmburii, fructele-boabe au pentru ei o importanță vitală. Ciugulitul este însă o acțiune cu triplă semnificație: operație slujind nutriția, el joacă, în același timp un rol erotic de nuanță sadică, fiind de asemenea, un act de violență pură. Nutriția, erotica și violența alcătuiesc, de altfel, la Urmuz o sferă comună".<sup>5</sup>

Eroul urmuzian Anonimul din *Plecarea în străinătate* își cultivă relațiile cu "cele două bătrâne rațe ale sale"-de altfel,"relații intime", încât acestea îl ajută în situații limită, mai ales când el are de achitat chiria. Un alt personaj în *După furtună* ajunge în curtea unei mănăstiri și este impresionat de o găină caritabilă cu "privirea blândă" pe care "o sărută pe frunte" și "o pune la păstrare la loc sigur". Degradarea personajelor în proza lui Urmuz se vede și în motivul "omului mecanomorf", motiv observat, de asemenea, de criticul Nicolae Balotă în cartea lui. Omul-mașină, sau eroul mecanomorf la Urmuz este de exemplu Stamate "de formă aproape eliptică" sau Gayk fiind "ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc". Până și Ismail a ajuns să fie creat "pe cale chimică prin sinteză". Turnavitu a avut și o existență mecanică anterioară: a fost un simplu ventilator într-o altă viață, iar acum ia forma unui bidon o dată pe an, ca să-l mulțumească pe Ismail, ba chiar se lasă umplut și cu gaz până sus. Uneori mecanicul înseamnă organic la Urmuz. Instrumentele din corpul personajelor sunt "fie instrumente de plăcere, fie mecanisme slujind voința de putere, agresivitatea."<sup>6</sup> Cotadi are, de exemplu, înșurubat la spate un capac de pian. Și spațiul intim la Urmuz suferă de degradare, fiind reprezentat de încăperi închise, fără ferestre, uneori de o celulă, de un apartament burghez, de o corabie, sau chiar de un borcan.

La Urmuz degradarea e înțeleasă și ca simbol al desacralizării, dar și al transcendenței goale. Stamate e personajul urmuzian care cutreieră bisericile făcând poze cu sfinții *mai în vârstă*.

Muzele stau în bocanci, sirenele sunt preschimbate în pâlnii, întreg erosul divin e desacralizat. "Religia e de altfel asociată cu moartea. Transcendentul (sub formele sale desacralizate: Nirvana, infinitul mic, etc.) neagă omul, îl ucide. Reprezentanții divinului pe pământ sunt destinați slujirii morții și ridicolului..."<sup>7</sup>

Tot în același volum de critică literară amintit aflăm că un motiv intimist important la Urmuz este și "vina neștiută", o vină de care nu își dau seama nici măcar personajele *Paginilor bizare*. Aici nu există o conștiință a eroilor, iar valorile etice ale lumii sunt minimalizate ca în exemplul lui Ismail care este vinovat de seducerea și omorârea viezurilor și e pedepsit pentru asta prin pierderea rochiilor îndrăgite și prin transformarea lui într-un cadavru viu. Absurdul a generat întotdeauna stări confuze în conștiința personajelor, în interiorul lor. De aceea putem să spunem că absurdul este uneori o condiție a intimismului.

<sup>4</sup>Nicolae Balotă, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970, pag.60

<sup>5</sup>idem, ibidem, pag.47

<sup>6</sup>Nicolae Balotă, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970, pag.55

<sup>7</sup>idem,ibidem, pag.99

Anton Holban este un alt autor ale cărui cărți se axează pe cele două concepte de intimism și degradare. Luciditatea eroilor, confesiunea, suferința, sentimentul de gelozie sunt motive literare specifice intimismului prezente în opera lui Anton Holban.

"E, în fond, un joc de oglinzi, un permanent balans trecut-prezent, aruncând, din unghiuri diferite, lumini crude și penetrante asupra personajului și a psihologiei lui speciale"<sup>8</sup>, spune criticul Al. Călinescu referindu-se la personajul Sandu din romanul *O moarte care nu poate dovedi nimic*. Tot de intimism ține și tema cetățeanului cu toate motivele ei în *Jocurile Daniei* de Anton Holban.

Decorul urban e alcătuit din automobile, restaurante, magazine mari, blocuri, taxiuri, cinematografe, parcă te pierzi în mijlocul orașului, totul devine alienare și sufocare. Experiența iubirii este cu atât mai specială în mediul citadin. Reconstituirea unui mediu provincial într-o altă carte a lui Anton Holban, *Romanul lui Mirel* conduce la aceeași idee a spațiului intimist, un spațiu mai mult psihologic, delimitat aici de timiditatea eroului, dar și de cinismul lui. De fapt, reperele spațio-temporale ale intimismului sunt de cele mai multe ori rezultatele unui criteriu psihologic. Să deschidem o mică paranteză pentru clarificare.

Ce este timpul intimist? O reducere la eul subiectiv, la timpul amintirilor tale și al trăirilor individuale, un timp pe care nu ai vrea să îl mai împarți cu nimeni. Un timp al propriei tale ființe opus timpului istoric. Iar spațiul intimist este cercul imaginar în care exiști atât timp cât nu dezvălui nimănui locul unde te afli. Spațiul intim e un secret al ființei tale, iar timpul intim, uneori descifrabil doar în jurnalele scriitorilor este o întâmplare pur personală, este biografie fără artificii.

Concluzionând putem spune că arta intimistă are o structură duală și constă în paradoxul întâlnirii contrariilor, fiind în același timp tributară valorilor domestice, având înclinație către moralitate, către pasiuni temperate, către idilism și confort spiritual, chiar resemnare. Arta intimistă nu implică nici filozofie, nici psihologie, dar este o artă egocentristă și tot timpul bazată pe interioritate, este introvertită și fără un model înalt pe care să-l invoce. Arta intimistă preferă spațiile mici, universul casnic și căldura interioarelor, dar permite în același timp accesul la suflet, la vis și la iubirea în stare pură, fără pasiuni distrugătoare. Totul se petrece în contingent, personajele nu vor să-și depășească limitele și lumea meschină, fără valori. Arta intimistă înseamnă culoare și savoare, opunându-se în totalitate abstractului și formelor reci, geometrice.

Pe de altă parte degradarea este un termen pe care îl asociez cu *intimismul*, dar îl și definesc prin opoziție cu acesta și în a cărei sferă conceptuală intră și *dezumanizarea*, *destrămarea*. Trebuie să menționez că termenii subliniați sunt preluați după categoriile negative ale lui Hugo Friedrich din *Structura liricii moderne*, iar aceștia, paradoxal, se potrivesc și la proza interbelică, dar într-o accepție teoretică diferită.

#### DEGRADARE - DEZUMANIZARE - DESTRĂMARE

-morală

-fizică

-religioasă

-DEZORDINE

-DESCOMPUNERE ȘI DEFORMARE<sup>9</sup>

-FRAGMENTARISM

-DISEMINARE( Jacques Derrida)

*Degradarea* poate fi și un concept, dar și o temă literară: degradarea morală, fizică, religioasă. De exemplu, în *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu descoperim mai ales degradarea morală și fizică. Aici, decăderea personajelor duce la dezumanizarea lor, dar nu e vorba

<sup>8</sup>Al. Călinescu, *Anton Holban, Complexul lucidității*, Editura Albatros, Iași, 1972, pag. 112

<sup>9</sup>Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969, pag. 54

de eul artificial din poezia modernă și nici de transcendența goală, ci de lipsa unui punct de sprijin în tot universul interior și exterior al personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu.

Un alt exemplu este volumul lui Max Blecher: *Întâmplări în irealitatea imediată*. E aici, de fapt, un flux al conștiinței, dar și o memorie involuntară, o durată subiectivă, iar trecutul poate fi adus la suprafață prin multiplicarea senzației cu reflecția, ca la Proust, prin asociere de senzații cu imagini și cuvinte.

De aceea putem vorbi de ruptură, de dezagregare, de degradare. Fragmentarismul decurge din toate aceste trăsături și exprimă cel mai bine discontinuitatea existenței noastre și imprevizibilitatea lumii postmoderne.

Degradarea ca temă literară este vizibilă sub trei forme:

1. **degradarea eului**, care apare în cazul personajelor negative de tipul: avarului, mincinosului, imoralului;
2. **degradarea spațiului și timpului**;
3. **degradarea socio-culturală** la nivel de mentalități, de tradiții și de prejudecăți.

*Degradare* înseamnă și dezordine, haos, destrămare, în opoziție cu ceea ce însemna modernitatea, care promova superioritatea ordinii și raționalității, dar și viziunea totalității (după Lyotard). Degradarea e mai aproape de postmodernism, care se caracterizează prin instabilitate și prin *haos*, după un termen folosit de Eric Lefebvre și Hugo Letiche<sup>10</sup>.

Un concept din aceeași sferă semantică este diseminarea (în terminologia lui Jacques Derrida), însemnând o trăsătură a postmodernismului echivalentă cu sporirea sensurilor și disiparea unei perspective unice.

La fel cum o culoare este estompată treptat și se obține degradeul perfect, tot așa și cărțile își dezvăluie stratul de adâncime într-o mare de simboluri, iar personajele se lasă descoperite de cititor pentru un timp, ca apoi să se retragă într-un con de umbră.

Degradarea poate fi astfel, un procedeu literar, o metodă de cercetare în substratul operei, un concept prin care descoperim noi sensuri, ori conotații speciale în textul literar; o metodă de sondare a conștiinței personajelor, încât acestea vor apărea mereu într-o altă lumină, într-o altă ipostază; ori un concept ce poate sta la baza alcătuirii descrierilor.

Să pătrundem pentru puțin timp și în sfera artei, pentru a defini mai bine conceptul de degradare. Într-un volum numit *Aventura imaginii*<sup>11</sup>, Dan Grigorescu explică foarte bine relația dintre imaginile create în epoci diferite și tradițiile culturale complexe. Așadar, cu cât o operă de artă are mai multe reprezentări în timp și spațiu, îndepărtându-se de modelul inițial, cu atât sensul lucrării se degradează, dar nu în sensul deteriorării, ci în ideea transformării totale a motivelor artistice, pentru a reda un nou sens al creației plastice. Pentru a reda câteva exemple, ne raportăm tot la același autor: Dan Grigorescu și la cartea lui mai sus amintită.

*Clovnul* (din tripticul "Saltimbancii") de N. Tonitza este creat după același simbol și idee, ca în *Clovn muzical* de Joseph Kutter, sau ca în *Acrobat* de Heinrich Maria Davringhausen.

*Prânzul V* de Pablo Picasso are aceleași detalii cu opera lui Claude Monet: *Prânzul Olympia*, lucrarea lui Edouard Manet seamănă foarte bine cu *Venus dormind*, pictură semnată de Giorgione, ori cu *Venus din Urbino* de Tițian. Apoi Francois Boucher cu *Nud pe sofa* e aproape la fel cu *Touche Boucher* de Mel Ramos, iar Jean Miro creează *Interior olandez II*, în timp ce Jan Steen imaginează *Lecția de dans a pisicii*.

<sup>10</sup>Andrei Bodiu, Caius Dobrescu (coordonatori) - *Repertor de termeni postmoderni*, Editura Universității "Transilvania", Brașov, 2009, pag.50

<sup>11</sup>Dan Grigorescu, *Aventura imaginii*, Editura Meridiane, București, 1982, pag. 223

*Pieta* lui Michelangelo devine *Pieta sau revoluție în noapte*, o lucrare a lui Max Ernst, iar Nicolas Poussin cu Bacchanală îl inspiră și pe Pablo Picasso, care pictează un tablou în același spirit.

*Jucătorii de cărți* de Paul Cezanne redă o imagine care se suprapune perfect peste pictura lui Theo van Doesburg, ce poartă același titlu, iar formele geometrice iau locul umbrelor și luminilor, înlocuind jocul de culori estompate ce descrie portretele personajelor în mișcare. Și în sfârșit, *Oedip și sfinxul* apare și la Dominique Ingres, dar și la Gustave Moreau.

Ca și în film, pictura se întoarce spre sine, substituie partea întregului și se apropie de obiect, până ce surprinde un prim-plan, mărinde detaliile aparent ne semnificative. Aceste detalii creează un fel de "diversitate a drumurilor deschise unei imagini".<sup>12</sup>

Astfel, conceptul de degradare poate fi o categorie negativă a lumii moderne și postmoderne, dar și a literaturii ce definește cele două perioade. Degradarea este decăderea, înjosirea, deteriorarea, destrămarea, triumful viciilor

Corelând tema degradării cu cea a intimismului în literatură, descoperim anumite tipuri ale degradării în romanele românești. Degradarea în romanul social este la nivelul relației cu lumea sau al relației individ-societate. În romanul psihologic, degradarea poate fi morală, religioasă ori degradare fizică ce implică și decăderea spirituală, degradarea "trupului sufletească" după terminologia Hortensiei Papadat-Bengescu. În romanul de analiză interioară, procedeul cel mai interesant pentru descoperirea degradării umane este introspecția sau poate chiar sondarea subconștientului.

Concluzionând putem spune că intimismul nu poate exista separat de degradare, iar degradarea formei înseamnă alterarea eului. Un "eu" care nu mai are transcendent, un "eu" artificial. Intimismul și degradarea sunt doi termeni antitetici, aflați fiecare la polul celălalt al ființei. O călătorie simbolică între cei doi poli ar duce la sfârșirea sufletului. O parte ar fi aspirația către viață, spre iubire, iar cealaltă ar fi căderea în abis, în noaptea neființei.

## BIBLIOGRAPHY

BALOTĂ, NICOLAE, **Urmuz**, Editura Dacia, Cluj, 1970

BODIU, ANDREI, DOBRESCU, CAIUS, **Repertor de termeni postmoderni**, Editura Universității "Transilvania", Brașov, 2009

CĂLINESCU, AL., **Anton Holban, Complexul lucidității**, Editura Albatros, Iași, 1972

CROHMĂLNICEANU, OVIDIU SAȘA, **Literatura între cele două războaie mondiale**, vol.I, Editura pentru Literatură, București, 1967

FRIEDRICH, HUGO, **Structura liricii moderne**, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969

GRIGORESCU, DAN **Aventura imaginii**, Editura Meridiane, București, 1982

<sup>12</sup>Dan Grigorescu, *Aventura imaginii*, Editura Meridiane, București, 1982, pag. 115



## TRAIAN GHERMAN – ETHNOGRAPHER AND FOLKLORIST

Aurelia Mariana Mărginean Neagoie

PhD., „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

*Abstract: Traian Gherman was the editor of "Comoara satelor" magazine, an important monthly folklore publication in Transylvania. He was mainly focused on making folk traditions and customs known to his readers. He was particularly concerned about the agrarian customs of the Romanians. He believed that folklore will never disappear because it springs from the soul of a nation, but admits that it adapts to everyday life and some manifestations, that are no longer in harmony with the present reality, disappear. That's why Traian Gherman encourages the collection of folklore works.*

*Keywords: Traian German, "Comoara satelor", folklor, customs, traditions.*

Traian Gherman (20 septembrie 1879 - 28 februarie 1961) a fost mereu pasionat de cercetarea din domeniul patrimoniului popular devenind astfel un pionier în domeniul cercetării culturii populare. Este cunoscut faptul că el este editorul revistei *Comoara satelor*, o importantă revistă lunară de folclor din Transilvania. Acesta s-a născut la Corpadea, județul Cluj. A absolvit Teologia și Filosofia la Blaj, apoi a studiat la Facultatea de Fizică și Matematică la Budapesta, în perioada 1903-1907. A fost profesor la Blaj, la Liceul de băieți, între anii 1907-1919, apoi la Liceul de fete între 1919-1928. S-a implicat în activitățile organizatorice ale Resortului Cultelor și Instrucțiunii Publice al Consiliului Dirigent, precum și în cele de organizare a Universității românești de la Cluj. A fost avansat în funcția de Inspector Școlar Regional și apoi Inspector General pe țară pentru învățământul secundar, normal și seminarial (1929-1933), fiind numit membru al Consiliului Inspectorilor Generali din România. Încă din primii ani de profesorat, Traian Gherman este preocupat de elaborarea unor monografii ale satelor care să conțină și tradiții și legende legate de trecutul satelor.<sup>1</sup> În același timp a pregătit și material pentru o lucrare despre figuri celebre din literatura universală precum și alcătuirea unor monografii școlare, însă aceste lucrări nu au fost tipărite. Traian Gherman a îmbinat munca de culegător cu cea de cercetare în domeniul folclorului și al etnografiei, publicând câteva din lucrările sale.<sup>2</sup> A promovat culegerea și valorificarea culturii populare românești din Transilvania, prin intermediul revistei pe care o conducea, *Comoara satelor*. Din anul 1929 a fost profesor de fizică la Liceul "George Barițiu" din Cluj, de unde s-a și pensionat.

În 1900, Traian Gherman începe redactarea unei cărți de *fizică a țăranului roman* în care intenționa să cuprindă toate cunoștințele și observațiile țăranilor români legate de mediul înconjurător, transmise din generație în generație. În acest sens, a început o investigație amplă, cu ajutorul elevilor săi, printr-un chestionar folcloric destinat culegerii datelor despre credințele cosmografice, astronomice și meteorologice în Transilvania dar și în Moldova și Muntenia.<sup>3</sup> Lucrarea s-a finalizat în 1914. După mărturia<sup>4</sup> nepoatei sale, prof. Lucia Pavel, lucrarea a fost îngropată în curtea casei sale din Blaj. Acolo s-a păstrat foarte bine, iar prin anii '20, Traian Gherman a scos-o și a început să publice părți din manuscris în revista editată de el, *Comoara satelor*. Când aceasta și-a încetat activitatea, cu mari eforturi financiare, T. Gherman a publicat lucrarea în 1928, volumul bucurându-

<sup>1</sup> Cf. Ion Taloș, *Traian Gherman*, în „Tribuna”, anul XIII, nr.51, 18 decembrie 1969, p.6.

<sup>2</sup> Cf. Anca Goția, *Folcloristul Traian Gherman* în culegerea *Cercetări de limbă și literatură*, Sibiu, Societatea de Științe Filologice din R.S. România, 1981, p.231.

<sup>3</sup> Cf. Ion Taloș, *art. cit.*, p.6.

<sup>4</sup> Mărturie făcută în cadrul Conferinței *Tradiția științifică a Școlilor Blajului în cunoașterea culturii tradiționale. De la Nicolae Pauleti la Traian Gherman*, organizată de Institutul „Arhiva de folclor a Academiei Române”, în 27 noiembrie 2015 la Filiala Cluj-Napoca a Academiei Române.

se de o largă apreciere din partea multor contemporani. Publicarea lucrării nu a însemnat încheierea cercetării deoarece autorul a continuat să strângă material, activitate înlesnită de funcția de Inspector General, care îi permitea să călătorească foarte mult și să ia contact cu mulți oameni simpli care îi furnizau informații prețioase, iar în 1958, când a apărut cea de-a doua ediție a cărții, aceasta a cuprins informații din localități din toată țara. De asemenea, Traian Gherman a fost membru fondator, alături de Valeriu Bologa, Mircea Eliade, S. Sergescu, al Grupului Național Român pentru Istoria Științelor.<sup>5</sup>

Folcloristul Traian Gherman a avut o activitate bogată de prezentare a tradițiilor și obiceiurilor populare, dovadă fiind numeroasele studii publicate în acest sens. Acesta s-a preocupat îndeosebi de obiceiurile agrare ale românilor. Lucrarea sa vastă la care a muncit peste 50 de ani cuprinde rezultatul unor investigații din 700 de sate din Transilvania. Acesta colaborează și cu Ion Mușlea care mărturisește că era consultat de profesorul blăjean, pe care îl numea „unul dintre cei mai importanți folcloriști transilvăneni”, în privința organizării și publicării materialului folcloric pe care îl deținea precum și pentru a fi la curent cu mișcarea folcloristică din capitală: „L-am cunoscut pe Traian Gherman după 1930...îmi cerea părerea în privința organizării și publicării imensului material, din care îmi împărtășea și mie informații mărunte care mă interesau. După fiecare drum făcut la București, mă duceam să-l văd spre a-l pune la curent cu mișcarea folcloristică din capitală și cu proiectele de cercetare.”<sup>6</sup>

Acesta apreciază studiile de cercetare din domeniul vieții agrare a românilor din Transilvania, precum studiile despre păstorit în Munții Rodnei ale lui Tiberiu Moraru și Emil Precup sau despre oierii mărgineni al lui Nicolae Dragomir, însă atrage atenția asupra lipsei unor monografii care să sintetizeze întreaga problemă pe teritoriul Transilvaniei. Traian Gherman conștientizează evoluția și schimbările rapide care își pun inevitabil amprenta asupra tradițiilor și obiceiurilor românilor. Transformările social-economice duc la uitarea unor obiceiuri care nu își mai găsesc locul în noul ritm al vieții și care nu se mai practică din cauza modificării bazei materiale care le-a generat, singura soluție fiind consemnarea lor. Traian Gherman atrage atenția asupra perspectivei obiceiurilor care încă se mai practică. El este de acord cu folcloriștii care consideră că folclorul nu va dispărea niciodată pentru că el izvorăște din însăși ființa poporului însă susține că acesta se adaptează vieții cotidiene și unele manifestări care nu mai sunt în concordanță cu realitatea actuală dispar.<sup>7</sup>

Pe baza materialului inedit cules de el și de colaboratorii sai (învățători, preoți, elevi), Traian Gherman a identificat în prima jumătate a secolului al XX-lea patru momente importante în viața de la sat a poporului nostru care au avut de suferit în urma unor factori externi. Autorul exemplifică modul în care obiceiul practicat pe valea Târnavelor, *La bute*, dispăre în urma unui factor economic. Obiceiul consta în organizarea tineretului în zi de sărbătoare să își petreacă *La bute*. Acesta era completat de faptul că feciorii, în straie de sărbătoare, colindau satul cu o bute într-un car tras de boi, pentru a aduna mustul/ vinul pentru „ceata feciorilor” de la Crăciun. Atacul filoxerei de prin anii 1900 a pustiit podgoriile de pe Târnave, iar printre consecințele acestui fenomen se numără și dispariția obiceiului *La bute* deoarece oamenii nu mai aveau vin să le dea. Deși după câțiva ani podgoriile au fost replantate, obiceiul nu a mai reînviat în toate satele.<sup>8</sup>

Momente de cumpănă s-au înregistrat și în domeniul agriculturii: dacă la început țăranii își recoltau holdele cu secera, spunând că merg la seceră, concentrarea bărbaților în războiul mondial din 1918-1919 a avut ca urmare firească împușinarea brațelor de muncă și căutarea unei alternative mai rapide și mai spornice pentru recoltă, și anume, cositul holdelor. Vâzând avantajele acestei modalități de recoltare, oamenii au păstrat-o și după terminarea războiului. Aeste schimbări au avut urmări și în zona folclorului și a etnografiei: dacă la seceră femeile tăiau spicele îndemnându-se prin diferite cântece, strigături și jocuri, bărbații fiind în spate la legatul snopilor, la cositul holdei bărbații

<sup>5</sup> Cf. Florin Benghean, *Traian Gherman, Vechi obiceiuri agrare la români. Claca de la secerat și cununa de grâu*, în „Cuvântul liber”, 31 mai 2013. (<http://www.cuvantul-liber.ro/news/70342/61/TRAIAN-GHERMAN-Vechi-obiceiuri-agrare-la-romani-Claca-de-la-secerat-si-cununa-de-grau>)

<sup>6</sup> Ion Mușlea, *Din activitatea mea*, în „Anuarul de folclor”, anul I, 1980, p.41.

<sup>7</sup> Cf. Traian Gherman, *Răspântii în evoluția obiceiurilor agrare la românii din Transilvania în prima jumătate a veacului al XX-lea*, extras din Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1971-1973, Cluj, 1973, pp. 427- 434.

<sup>8</sup> Cf. *Ibidem*, pp.428-429.

le iau locul în față și trec femeile la adunatul mănunchiurilor. Astfel obiceiurile s-au schimbat, iar unele tradiții precum *cununa de grâu*, *claca tineretului*, *claca jocului* sau *claca țiganului*, au dispărut.<sup>9</sup>

Un alt punct de răspântie a fost reforma agrară din 1921, când fiecare țăran începe să-și muncească cu trudă propria bucată de pământ, motiv pentru care dispare obiceiul clăcii de la secerat cu toate cele ce o însoțeau: cununa, cântecul cununii, cortegiul și ospățul cununii etc.<sup>10</sup>

În aceeași serie a momentelor care modifică crucial viața țăranului român se înscrie și anul 1945, când începe cooperativizarea și mecanizarea muncilor agricole. Traian Gherman subliniază schimbările care transformă întreaga practică agricolă și odată cu ea folclorul și etnografia. Mecanizarea agricolă duce la dispariția multor îndeletniciri și obiceiuri agrare ca *Plugarul* (*Udătorul*, *Boii Sîngiorzului*) prin care se sărbătorea primul gospodar care ieșea cu plugul primăvara, obicei practicat în toată Transilvania.<sup>11</sup>

În *Anuarul de folclor II*, în 1981, apare un articol al lui Traian Gherman care scrie despre obiceiul *Plugarului sau Trasul în apă*. Folcloristul notează primele mențiuni ale obiceiului care apar în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, când, în 1675 mitropolitul Sava Brancovici dă mai multe porunci, publicate ulterior de Timotei Cipariu în 1855, printre care spune și că „în lune de paști în apă să nu se tragă”. O altă mențiune veche este făcută de Pentru Pavel Aron care a făcut vizite canonice în toată Transilvania și care cunoștea foarte bine toate tradițiile dar și obiceiurile păgâne practicate în popor în acea vreme, sfătuiește preoții într-o circulară adresată acestora să îndemne oamenii „să se păzească de tot felul de nelegiuiri: vrăjitorii, descântorie, fermecătorie... focuri vii, săriri peste foc, trageri în apă în a doua zi de Paști... de nedeile ceale cu beuturi și jocuri, precum și de eșirea cu crucea în același chip, între hotare...”<sup>12</sup>. Descrierea obiceiului apare mai târziu, pe la jumătatea secolului al XIX-lea, în *Convorbiri literare*, cu referire la Țara Oltului (făcută de G. I. Pitiș), în *Gazeta Transilvaniei*; Simion Fl. Marian și Ambrosiu Chețan descriu același obicei, din Câmpia Transilvaniei; descrierea obiceiului la românii din Munții Apuseni o face G. Candrea și Valer Butură în *Sociologie Românească, II* etc. Alexiu Viciu descrie obiceiul în două articole publicate în *Comoara satelor: Plugarul* (1923) și *Datini de Sîngiorz* (1926). Ceremonialului acestui obicei răspândit pe întreg teritoriul Ardealului are un fond comun deși se regăsesc multiple forme de manifestare: sărbătorirea celui care a ieșit primul la arat primăvara. Obiceiul poate fi practicat singur sau corelat cu alte tradiții (de ex, corelat cu obiceiul de la Paști cunoscut sub denumirea de *bricelat* sau *alegerea de craiu*; acesta mai era practicat în unele zone și în ziua de *Sîngiorz*).<sup>13</sup>

Un articol al lui Traian Gherman a fost publicat în *Anuarul de folclor V-VIII (1984-1986)* după ce a fost revăzut și îngrijit de fiica acestuia, cercetătoarea Ileana Bozac. Acesta a fost dedicat *Sîngiorzului*, pornind de la considerentul că foarte multe obiceiuri agrare au dispărut sau au suferit schimbări majore ca urmare a modificărilor din structura social-economică a colectivității rurale. Traian Gherman face și cercetări proprii obținând un material documentar valoros din 90 de sate din Transilvania. Autorul insistă ca cercetătorii mai tineri să completeze cu diferite amănunte studiile existente și să lărgască aria de cercetare până la definitivarea subiectului. El însuși aplica această tehnică de lucru, dovadă fiind însemnările ulterioare pentru completarea unor cercetări personale, chiar și după publicarea unor studii. Acest obicei mai purta denumirea de *Bloajă*, *Gheorghe*, *Păpăludă*/ *Păpălugă*/ *Păpălugără*/ *Papălugară*, *Băbăludă*, *Goțoiu*, *Mătăhală*, *Burduhoasă* (lângă Blaj) etc. Menționări ale obiceiului și descrierea sumară a acestuia se găsesc în câteva lucrări începând cu 1888, precum și în bibliografia străină cu referiri la câteva sate de pe Valea Arieșului din anul 1910. Ca structură, obiceiul era aproape același în toate satele, fiind o manifestare prin care colectivitatea sărbătorea principiul Binelui, invocând belșug și noroc la roade, la vite și la om. Un alai

<sup>9</sup> Cf. *Ibidem*, pp.429-430.

<sup>10</sup> Cf. *Ibidem*, p. 431.

<sup>11</sup> Cf. *Ibidem*, p.432.

<sup>12</sup> Augustin Bunea, *Episcopii petru Pavel Aron și Dionisiu Navacovici*, Blaj, 1902, p. 388, *apud* Traian Gherman, *Plugarul sau Trasul în apă*, în „Anuarul de Folclor”, anul II, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Centrul de Științe sociale, Sectorul de Etnologie și Sociologie, 1981, p.158.

<sup>13</sup> Cf. Traian Gherman, *Plugarul sau Trasul în apă*, în „Anuarul de Folclor”, anul II, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Centrul de Științe sociale, Sectorul de Etnologie și Sociologie, 1981, pp. 157-160.

format din feciori tineri și bărbați tineri căsătoriți, în frunte cu Sîngiorzul (un flăcău acoperit din cap până în picioare cu crengi verzi și uscate și scoarță de copac) merge prin sat chiuind și sunând din cimpoaie și buciume construite din coajă de copac, în ziua de Sf. Gheorghe, când slujba la biserică e pe sfârșit. În curțile oamenilor Sîngiorzul joacă, este udat și i se dăruiesc bani sau mâncare. Când este dezbrăcat Sîngiorzul, crengile sunt aruncate peste semănăturile înverzite ca acestea să aibă rod bogat. Totuși, obiceiul are diverse particularități, în funcție de localitate, cu importanță deosebită din punct de vedere etnografic. Există și cazuri în care variante ale Sîngiorzului presupun contopirea lui cu alte obiceiuri (*Sîngiorzul*, *Păpălugăra* și *Plugarul*). Semnificațiile acestui ritual străvechi sunt multiple: udarea Sîngiorzului era o transpunere în fapt a invocării de ploii bogate peste an; aruncarea frunzelor cu care a fost mascat Sîngiorzul peste semănături semnifică o invocare a recoltei bogate; în unele sate frunzarul le dă vitelor să mănânce ca acestea să dea mult lapte și să fie ferrite de boli; alaiul format până în final din toți localnicii, care fac un vacarm înspăimântător doresc a alunga prin aceasta ființe mitice nevăzute, ostile omului.<sup>14</sup>

Un moment culminant în cadrul datinilor agrare îl constituie *Claca de la secerat*. În urma unei activități îndelungare de cercetare în această arie prin diverse tehnici, autorul reușește să strângă un material voluminos și deosebit de important prin elementele de noutate pe care le aduce în literatură de specialitate, spre exemplu: *Holda Sfintei Mării* apare doar menționată sub alt nume în literatura etnografică, iar *cina holdei* era pe atunci total necunoscută. Traian Gherman a intenționat să ofere o imagine de ansamblu a variației de forme a ritualului precum și momentele principale ale obiceiului pe marginea cărora se diversifică apoi formele de manifestare specifice fiecărei localități sau regiuni. Analiza obiceiului este împărțită de autor pe câteva zone de investigație: Țara Oltului, Ținutul Sibiului, Zona Târnavelor, Zona Arieșului, Zona Năsăudului, Zona Someșului, Zona Mureșului și Zona de Nord. Cel mai important moment al ritualului agrar al clăcii de la secerat este *purtatul cununii*. Această parte a ritualului este o procesiune a mulțimii de săteni de la holdă și până acasă la gazdă unde i se înmânează acesteia cununa. Persoana care va trebui să ducă cununa trebuie să îndeplinească anumite condiții și se consideră că i se face o mare onoare. După ce s-a ales persoana care va purta cununa, există unele obiceiuri care se practică chiar la locul secerat, înainte de formarea alaiului: jocul pe miriște, udatul cununii. Apoi cununa este purtată prin sat pe fondul muzical realizat de clăcași numit cântecul cununii. Aceasta este întâmpinată de săteni cu vase de apă pe care aceștia o varsă pe cunună și implicit pe purtătoarea ei. Botezul și închinatul cununii are loc la gazdă care udă cununa și întâmpină alaiul cu pâine și sare, băutură și o farfurie cu grâu și uneori cu o lumânare aprinsă. Urmează masa pregătită de gazdă, însoțită și ea de diverse obiceiuri și texte ritualice. Variația zonală a obiceiului include alegerea persoanei care poartă cununa (în unele sate aceasta este purtată de un fecior ales diferit de la sat la sat: acesta poate fi cel mai de vază din sat, vătaful feciorilor, cel mai isteț sau poznaș, cel ales de stăpânul holdei, un fecior care este tras la sorți, feciorul gazdei sau o rudă cu gazda, cel mai harnic dintre feciori, cel mai tânăr/ în vârstă fecior sau chiar un copil de 14 ani care să simbolizeze nevinovăția etc; în cele mai multe sate cununa este purtată de o fată care este aleasă după curățenia sufletească și este aleasă de clăcașii mai bătrâni, o fată care să nu fi cunoscut bărbat, gazda îngrijindu-se ca în ultima zi de cules să cheme o fată care să îndeplinească aceste condiții; pe lângă curățenia morală fata trebuie să fie frumoasă, voinică și să provină dintr-un neam fruntaș în sat; în câteva sate era obiceiul ca o femeie măritată, cea care împletește cununa, rudă cu gazda să fie cea care poartă cununa;), udatul cununii pe miriște (secerătorii toarna pe capul celui care poartă cununa un vas de apă; în alte locuri gazda este cea care uda cununa pe miriște, în alte localități feciori și fetele se duc la cel mai apropiat izvor iar cea care va purta cununa va uda și va tăia cateva spice din ea care vor cădea în râu apoi va stropi cu cununa în cele patru părți ale văzduhului), jocul cununii pe miriște (și jocul cunoaște mai multe variante: în unele locuri este jucat un singur joc de toți secerătorii, în alte părți se joacă trei jocuri: un joc, românește și învărtita; în unele sate joacă doar fata care poartă cununa împreună cu un fecior), alaiul și udatul ununii prin sat (în majoritatea satelor

<sup>14</sup> Cf. Traian Gherman, *Sîngiorzul sau Bloaja. Un obicei agrar la românii din Transilvania*, în „Anuarul de folclor”, anul V-VIII (1984-1986), Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Centrul de Științe sociale, Sectorul de Etnologie și Sociologie, 1987, pp.89-115.



alaiul se formează având în frunte fata care poartă cununa ordinea clăcașilor în alai fiind diferită de la un sat la altul; în momentul când alaiul intră în sat se schimbă atât formațiunea cât și cântecele și melodia; nu este deloc o misiune ușoară pentru cea/ cel care poartă cununa să suporte șuvoaie de apă care vin pe neașteptate așa că în unele sate se formează un scut din feciori care să îl/o apere pe cel care poartă cununa de cei care se reped să o ude, în alte sate se alege un fecior care să poarte cununa ca să poată fugi să ajungă cât mai repede la gazdă și să fie udat cât mai puțin sau în alte sate i se dau arme de apărare formate din manunchiuri de spice și apă; în unele sate convingerea este că udarea cununii trebuie făcută cât mai bine astfel încât aleg să îl aruncă pe purtător într-o vale sau într-o troacă unde se adapă vitele; încercările de a scăpa de udat nu țin neapărat de simbolistica obiceiului cât de afirmarea personală prin bravuri care asigură spectaculozitate ritualului).<sup>15</sup>

Interesului lui Traian Gherman a fost captat și de ***obiceiurile legate de sărbătorile de iarnă***. Metoda de lucru în elaborarea studiului *Tovărășiile de Crăciun ale feciorilor români din Ardeal* este asemănătoare cu cele folosite pentru alte studii, și anume: autorul a explicat în ce constă o tovarășie a tinerilor din satele ardelenene, a explicat apoi denumirile folosite în diferite sate sau zone oferind un punct de plecare pentru un eventual studiu comparat și a expus apoi organizarea tovarășiiilor descriind momentele importante. El descrie aceste fenomene folclorice integrându-le în specificul și complexitatea satului ardelenesc. Traian Gherman recunoaște că sunt extrem de puține satele din Ardeal în care tineretul să nu se organizeze pentru petrecerile de Crăciun, Anul Nou și Bobotează, iar organizarea are loc în șezători, în serile lungi de iarnă din perioada postului când munca la câmp încetează și jocul nu mai poate avea loc. Astfel, tinerii se adună în tovarășii care poartă diferite denumiri, în funcție de zonă: ceată, ceata feciorilor, juni, bute (în regiunile cu podgorii vestite cum e zona Târnavelor și pe Secaș), lădoi (în Câmpia Ardealului, vestită pentru recolta de cereale), dobă/ dubași (în zona Hunedoarei unde se folosea o tobă tradițională când se mergea la colindat), cămară etc, încercând astfel să ofere și o explicație logică a acestor denumiri. Există un ritual specific de o solemnitate deosebită și pentru alegerea conducătorului/conducătorilor cetei/ cetelor, care are loc fie de lăsata secului, fie de Sf. Nicolae sau mai rar în duminica dinaintea Crăciunului. Conducătorii poartă denumirea de vătav, primar, colăcar, stegar care sunt confirmați în această funcție prin ridicarea lor, iar prin cinstea care i-a fost oferită el are autoritate nediscutată, intră primul în casa în care se colindă, stă în fruntea mesei, deschide jocul, alegându-și fata cu care vrea să joace. O altă etapă importantă a obiceiului constă în alegerea gazdei în casa căreia să aibă loc petrecerea. Persoana respectivă trebuie să fie o persoană cinstită și de vază în sat, să aibă o casa mare în care să încapă toata lumea, să fie în centrul satului etc. Gazda este recompensată atât prin cinstea care i se face cât și prin sume de bani și bunuri adunate de ceată de la colindat. În unele părți i se dau lemne sau gâu și mălai. Se adună apoi băutura pentru petrecere și se asigură mâncarea. Aceasta va fi din cea primită la colindat, din cea adusă de fete, dar felul de mâncare care nu trebuie să lipsească sunt sarmalele care se vor găti acasă la gazdă cu ingrediente aduse de fete. Pe parcursul acestor pregătiri, aproape în fiecare seară, tineretul se adună acasă la gazdă să învețe colindele care trebuie să fie diversificate pentru fiecare categorie socială din sat: preotul, primarul, fata, feciorul, boierul, iobagul etc. Alte etape ale obiceiului sunt *chematul fetelor*, *masa comună*, *dusul vedrei/ dusul jocului* (judele sau vâtaful duce o vadră de vin părinților fetei pe care acesta și-a ales-o să-i fie parteneră la petrecerile de sărbători; a doua zi de Crăciun crășmarul duce vadră, iar a treia zi este rândul bucătarului), *zoritul* (o urare de Anul Nou), fiecare cu un ritual bine stabilit și respectat în fiecare an. Tot în cadrul obiceiurilor de iarnă sunt incluse diferite obiceiuri de Anul Nou: ritualuri făcute de fetele de măritat pentru descoperirea sortitului, furatul porților (între cei certați, între tinerii care se apropie de vârsta căsătoriei pentru a face cunoscute unele legături între ei) etc. Organizarea tineretului în ceată se destramă fie după Crăciun, fie la Bobotează, prilej pentru alte obiceiuri la *spartul buții*.<sup>16</sup> Traian Gherman menționează într-o notă că acest studiu conține doar fragmente dintr-o lucrare în manuscris care cuprinde descrierea

<sup>15</sup> Cf. Traian Gherman, *Claca de la secerat*, în „Marisia”, anul X, Târgu Mureș 1980, pp. 631- 653.

<sup>16</sup> Cf. Traian Gherman, *Tovărășiile de Crăciun ale feciorilor români din Ardeal*, extras din „Anuarul Arhivei de Folklor”, anul V, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, 1939, pp.57- 76.



obiceiurilor de Crăciun, Anul Nou și Bobotează, strânse cu ajutorul învățătorilor de la Blaj în perioada 1932-1933.

Studiul consacrat obiceiurilor și cântecelor din perioada Crăciunului, tratate în amănunt de Traian Gherman, rămâne de actualitate. Ion Taloș se ocupă de demonstrarea teoriei ariilor marginale formulată de Bartoli, în domeniul folcloristicii. Acesta consideră că zonelor de margine din imperiul roman, precum folclorul românesc, folclorul spaniol și portughez, le sunt comune obiceiurile de colindat cu toate etapele sale: organizarea cetelor de colindători, structura acestora, succesiunea activităților cetii, descolindatul, petrecerea fetelor și băieților la sfârșitul perioadei etc. Aceste elemente conservate foarte bine la periferia romanității au dispărut în mare parte în zonele centrale precum în folclorul italian sau francez, unde mai apar doar în mod sporadic, pe arii restrânse, ceea ce demonstrează că au fost practicate pe arii mai largi ce s-au restrâns în timp odată cu trecerea societății de la rural la urban. Ion Taloș susține ideea că folclorul romanic trebuie privit în mod unitar, iar folclorul românesc are un cuvânt greu de spus în această direcție de cercetare deoarece oferă foarte multe teme, pornind chiar de obiceiurile și cântecele de Crăciun.<sup>17</sup>

În 1938, Traian Gherman publica lucrarea sa *Nuntă țărănească într-un sat din Sătmar* sub forma unui articol de revistă. Acesta a identificat o comună aflată la 15 km de Baia Mare, Ilba, unde obiceiul de nuntă se deosebește de cele practicate în celelalte zone din Ardeal. Spre deosebire de alte sate, în Ilba tânărul merge singur la pețit, etapă care se desfășoară după niște reguli bine stabilite, fiecare parte implicată știind exact ce are de făcut, iar discuția are un anumit tipar și specific precum și anumite texte versificate. De exemplu:

„ - Aflăm pe Dumnezeu cu Dumneavoastră  
 - Dumnezeu v-aduce-n pace.  
 - Tot avem un cuvânt de cuvântat,  
 Pe bunul Dumnezeu de lăudat.  
 Anume, iest cuvântul lui Dumnezeu întâia oară  
 Și a Maicii Preacurate  
 Și a doisprezece sfinți Apostoli  
 Și anume:  
 Un cuvânt de la Craiu cel nou  
 Și de la Crăiasa cea noauă;  
 Zic așa prin gura noastră:  
 - Mulțămim milostivului Dumnezeu  
 Că și noauă ne-a rânduit, la naștere  
 După naștere botejiune,  
 Creștere și mărire,  
 Zi de bucurie,  
 Ceas de căsătorie,  
 Care s-apropie să vie.  
 Dar nici noi nu ne putem căsători,  
 Nici mulăți (= petrece)  
 Fără de fețe de omenie  
 Închinăm cuvântu la domnu nostru părinte  
 Să facă bine  
 Să ustenească  
 La biserica Ierusalimului  
 La scaunul milostivului  
 Să puie cununi de piatră scumpă  
 Pe capetelenoastre  
 Dar să nu gândiți

<sup>17</sup> Ion Taloș, *Destinul internațional al lingvisticii și folcloristicii românești*, în „Cultura”, serie nouă, anul X, nr. 32 (530), 3 septembrie 2015, pp.28-29.

Că suntem niște cialăi  
 Sau preabalăi;  
 Că suntem cu nume mânați  
 Dela mireasă  
 Cu zadie de mătasă  
 Dela mire  
 Cu ștruțiu de busuioc,  
 Ca Dumnezeu să le deie noroc.”<sup>18</sup>

Traian Gherman a menționat în finalul studiului său că a făcut, pe baza informațiilor primite, o descriere sumară a nunții în Ilba, lipsind multe momente importante și amănunte specifice, motivând acest lucru prin faptul că informatorul a dat mai multă importanță folclorului decât acțiunii. Cu toate acestea, el subliniază importanța culegerii și publicării acestui obicei deosebit care era pe cale de dispariție.<sup>19</sup>

O direcție importantă în activitatea folcloristică a lui Traian Gherman o constituie editarea primei reviste din Transilvania dedicate folclorului. *Comoara satelor* a apărut pentru prima dată în luna ianuarie 1923, la Blaj, unde elitele culturii împământeniseră deja tradiția de culege folclor. Ea a continuat în formatul 23x15 cm, apărând la începutul fiecărei luni cu excepția lunilor iulie-august, fiind condusă de Traian Gherman. Revista a apărut la Tipografia Seminarului, la îndemnul Mitropolitului Vasile Suci, avându-i printre colaboratori profesori ai Blajului, cunoscuți pentru colaborarea lor la diverse periodice ale vremii, dar și folcloriști de dincolo de Carpați: Alexandru Lupeanu, Alexiu Viciu, Ioan Pop-Câmpeanu, Ștefan Pop, Iuliu Maior, Ioan Moldovan, Laurean Moldovan, Ioan Pop-Zăicani și conține eseuri, poezii populare, cimituri, descantece, explicația unor cuvinte dialectale, elemente de medicină populară, informații despre folcloriști, precum și un istoric al Societății Corale "Carmen" (1901-1926), iar obiectivul propus era „adunarea folclorului românesc ca material de utilizat pe seama celor ce vor scrie istoria neamului, și de a mântui dela peire această comoară națională.”<sup>20</sup> Comitetul de redacție a pornit de la ideea că folclorul este un document deosebit de valoros pentru cunoașterea unui popor deoarece acesta cuprinde toate bucuriile, tristețile, frământările și speranțele unui neam, orientând încă din primul număr revista în direcția culegerii folclorului în vederea conservării și transmiterii lui: „Pentru cunoașterea unui popor, izvorul cel mai prețios, datele cele mai sigure și mai reale ni le dă folclorul și etnografia. Acestea sunt icoana nemeșugită a sufletului unui neam. În ele se oglindează toate durerile și bucuriile de azi, frământările trecutului și nădejdea viitorului. Sunt documente sigure și nealterate, documente cari nu sunt scrise de mână omenească, dictate de o pornire sau pricepere individuală și adeseori momentană; sunt documente, în cari grăiește colectivitatea, sufletul neamului întreg în temeiul unei selecționări precizate de generații întregi. Dacă vrem să ne cunoaștem neamul, să căutăm aceste documente în însăși ființa noastră ca neam: în graiu și limbă, în felul de gândire și simțire, în viața familiară, în traiul de toate zilele, în obiceiurile și credințele noastre, în apotezoarea trecutului și în aspirațiile pentru viitor. Stăpâniți de gândul de-a contribui la cunoașterea noastră ca neam, de altă parte de-a mântui la vreme din gura pieirii această comoară de bogății, Comitetul pus în fruntea acestei reviste a luat inițiativa de a redacta această revistă de folclor...”<sup>21</sup>

Revista a apărut până în anul 1927 susținută financiar doar din abonamente și de către Traian Gherman din fonduri personale. Valoarea revistei *Comoara satelor* iese la iveală atât în realitatea imediată prin contribuția ce a avut-o în construirea unei arhive de material folcloric bogat, divers și în multe cazuri inedit, precum și la nivel metodologic, pledând mereu pentru respectarea principiilor științifice în culegerea materialului folcloric, formând astfel colaboratori care vor continua activitatea lor metodologică în culegerea folclorului și după dispariția revistei.

<sup>18</sup> Traian Gherman, *Nuntă țărănească într-un sat din Sătmăre*, extras din „Afirmarea” nr. 4-5-6, Satu-Mare, 1938, pp. 7-8.

<sup>19</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 5-23.

<sup>20</sup> „Comoara satelor” Revistă lunară de folklor, anul I, nr. 01, ianuarie 1923, p.2.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp.1-2.

## BIBLIOGRAPHY

Bengean, Florin, *Traian Gherman, Vechi obiceiuri agrare la români. Claca de la secerat și cununa de grâu*, în „Cuvântul liber”, 31 mai 2013. (<http://www.cuvantul-liber.ro/news/70342/61/TRAIAN-GHERMAN-Vechi-obiceiuri-agrare-la-romani-Claca-de-la-secerat-si-cununa-de-grau>)

Bunea, Augustin, *Episcopii petru Pavel Aron și Dionisiu Navacovici*, Blaj, 1902.

Gherman, Traian, *Răspântii în evoluția obiceiurilor agrare la românii din Transilvania în prima jumătate a veacului al XX-lea*, extras din Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1971-1973, Cluj, 1973.

*Idem*, *Plugarul sau Trasul în apă*, în „Anuarul de Folclor”, anul II, Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Centrul de Științe sociale, Sectorul de Etnologie și Sociologie, 1981.

*Idem*, *Sîngiorzul sau Bloaja. Un obicei agrar la românii din Transilvania*, în „Anuarul de folclor”, anul V-VIII (1984-1986), Universitatea „Babeș-Bolyai” Cluj-Napoca, Centrul de Științe sociale, Sectorul de Etnologie și Sociologie, 1987.

*Idem*, *Claca de la secerat*, în „Marisia”, anul X, Târgu Mureș 1980.

*Idem*, *Tovărășiile de Crăciun ale feciorilor români din Ardeal*, extras din „Anuarul Arhivei de Folclor”, anul V, Monitorul Oficial și imprimăriile Statului, Imprimeria Națională, 1939.

*Idem*, *Nuntă țărănească într-un sat din Sătmăr*, extras din „Afirmarea” nr. 4-5-6, Satu-Mare, 1938.

Goția, Anca, *Folcloristul Traian Gherman în culegerea Cercetări de limbă și literatură*, Sibiu, Societatea de Științe Filologice din R.S. România, 1981.

Mușlea, Ion, *Din activitatea mea*, în „Anuarul de folclor”, anul I, 1980.

Taloș, Ion, *Traian Gherman*, în „Tribuna”, anul XIII, nr.51, 18 decembrie 1969.

*Idem*, *Destinul internațional al lingvisticii și folcloristicii românești*, în „Cultura”, serie nouă, anul X, nr. 32 (530), 3 septembrie 2015.

\*\*\* „Comoara satelor” Revistă lunară de folclor, anul I, nr. 01, ianuarie 1923.

## ZOGRU – THE INITIATING JOURNEY

Florina Cotoară (Moldovan)

PhD. Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

*Abstract:* The author's novel, *Doina Rusti, Zogru*, is a postmodern novel, with the "poor" story, which deconstructs the vampire myth of romantic literature, presenting it in a humanized hypostasis, subjected to human feelings: love, doubt, jealousy, friendship, hatred, envy. *Zogru* must be read as a novel of initiation, through the Eros-Thanatos trio, a journey.

All these non-random encounters during his journey give *Zogru* the knowledge of human nature. Regardless of the century and the year, people are guided by the same instincts, Eros and Thanatos being the ones linking centuries between them.

In the novel appears the essence - appearance game: *Mihnea*, a noble, has a despicable character, and the vampire *Zogru* is capable of empathy towards a helpless being and a judicial spirit. Irony is present as a form of masked attack on the social reality. In the epicenter of episodes remembered by *Zogru*, the lecturer finds acid arrows against some human typologies of the time. In this context, in which *Zogru* plays the role of destiny for all those encountered in his long journey, man is reduced to the condition of a puppet, incapable of leading his own existential route. So the book can also be read in the sense that the destiny is like a uroborous serpent, swallowing its tail, always creating cyclicity.

*Keywords:* travel, initiation, postmodernism, parody, vampire.

*Doina Ruşti* prelucrează în manieră parodică şi ironică vechiul mit al vampirului, construindu-i acestuia un portret postmodern, ludic care îmbină atât attribute străvechi ale acestei făpturi arhaice, cât şi trăsături noi, izvorâte din imaginaţia debordantă a autoarei.

Deşi unii scriitori au concluzionat în operele lor că spaţiul transilvan ar fi toposul nativ al acestei fiinţe dincolo de graniţele umanului, vampirii au fost amintiţi în nenumărate culturi, rădăcinile vampirismului fiind mult mai adânci, fiind sesizate în tradiţiile preistorice ale canibalilor care obişnuiau să bea sângele duşmanilor învinşi pentru a trage seva calităţilor vitale: „Vampirismul sau credinţa în vampiri îşi are, deci, rădăcinile arhetipale în straturile adânci ale inconştientului colectiv, în special teama de moarte şi de cei care au fost atinşi de ea.”<sup>1</sup>

Romanul autoarei, *Doina Ruşti, Zogru* este un roman postmodern, prin povestea „slabă”, care deconstruieşte mitul vampirului din literatura romantică, prezentându-l într-o ipostază umanizată, supus sentimentelor umane: iubire, îndoială, gelozie, prietenie, ură, invidie.

Dacă pornim de la mărturisirea autoarei privind geneza romanului, putem fixa o primă grilă de lectură în jurul motivului vampirului: „După ce-a murit mama, câţiva ani buni am fost obsedată de starea ei din ultimele săptămâni de viaţă, încercând să reconstitui fapte, emoţii, transformări. Era îndrăgostită de un necunoscut, ceea ce o făcea să arate transfigurată şi lunatică. Despre mulţi oameni se spune că înainte de a muri îşi schimbă dispoziţiile, comportamentul şi chiar caracterul. Am auzit de multe ori spunându-se despre cineva că se poartă ca şi cum ar fi intrat în anul morţii. De asemenea, cunosc multe poveşti despre oameni metamorfozaţi inexplicabil cu puţin timp înainte să moară. Pe aceste experienţe şi observaţii mi-am clădit viziunea despre *Zogru*, personajul romanului omonim.”<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Carmen Andraş, *România şi imaginile ei în literatura de călătorie britanică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p.366.

<sup>2</sup> *Doina Ruşti, Cele patru dimensiuni ale feminităţii româneşti*, vol II, 2011.

Motivul vampirului este, în acest roman, dublat de alte motive specifice literaturii de factură fantastică: pitici, glole – „niște globuri cenușii, de mărimea unui măr mare, din miezul cărora clipea un ochi strălucitor, ca flacăra unui opaiț”<sup>3</sup>, fantoma lui Vlad Dracul, decapitat în 1477, morgonii – „niște hârtii mototolite, cenușii, de fapt, ca niște fețe boțite și posomorâte, care se rostogolesc peste tot și se prind nebunește de mințile oamenilor fără ca aceștia să-i vadă”<sup>4</sup> sau Omul Negru ce trăia în mlaștină. „În demonologia populară *vampirul* alias *strigoii*, se situa la limita dintre lumea reală și supranaturală, alături de alte personaje fantastice (zânele, ielele, vrăjitoarele). Mai existau și strigoi vii întruchipați în animale sau cu dublă existență, apărând fie în ipostază umană, fie animală.”<sup>5</sup>

Narațiunea heterodiegetică este un patern al acestui gen, prin intermediul căreia lectorul este introdus în cele două cercuri ale „poveștii”: cel al timpului prezent, în care Zogru îl așteaptă pe rivalul său, Andrei Ionescu, acest timp al așteptării deschizând un timp trecut, prin care Zogru își rememorează propria „istorie”: „Ieșise din leagănul cald al pământului într-o zi de primăvară, în Săptămâna Mare a anului 1460: nu știa bine ce se întâmplă și nici nu știa în ce lume intră.”<sup>6</sup> Alegerea timpului sacru și atributele lui „luminoase” sunt puse în antiteză cu contextul istoric – domnia lui Vlad Dracul – timp propice inserării acestui motiv al vampirului. Această cheie de lectură este continuată prin paleta cromatică, căci realitatea nou descoperită îi pare lui Zogru violetă: „În primul moment, totul i se părea violet. Era în mijlocul unui câmp, dar el vedea iarba și pădurea din depărtare și copacul din față și chiar pe omul de sub el violet intens. Iar culoarea asta l-a atras atât de tare, c-a rămas câțva timp încrămențit și fascinat.”<sup>7</sup> Simbolistica acestei culori o situează la polul opus verdelui, colorând involuția: „violetul fiind gura care înghite și stinge lumina, în timp ce verdele este cea care scuipă și reaprinde lumina. Se înțelege în consecință, de ce violetul este culoarea tainei: în spatele lui se va săvârși nevăzutul mister al reîncarnării sau, cel puțin, al transformării.”<sup>8</sup> Astfel, dihotomia viață-moarte, naștere-renaștere, formare-transformare se instalează din primele pagini ale romanului, în acord cu revelația personajului din ultimele rânduri ale discursului romanesc, privind scopul venirii sale pe lume.

Romanul este și un prilej de meditație pe seama relativității valorilor: lui Zogru, realitatea îi pare magică, prin frumusețea ei, căci el nu se mai satură de „fața fermecată a lumii”<sup>9</sup> în timp ce, pentru locuitorii lumii reale, Zogru este cel care întruchipează magicul, fantasticul, demonicul chiar.

Din acest punct de vedere, Zogru întruchipează motivul străinului, întâlnit încă din scrierile lui Voltaire, prilej de a privi prin ochii unui personaj din exterior o felie a realității, un colț de lume, sau, în acest caz, o zonă, căci Zogru nu poate supraviețui pentru mult timp decât în spațiul Țării Românești, pe parcursul a cinci secole.

Mai presus însă de aceste aspecte, Zogru trebuie citit ca un roman al inițierii, prin triada Eros-Thanatos - călătorie.

Refacerea firului „vieții” lui Zogru este o poveste inserată în alta, prin tehnica povestirii în ramă. Incipitul este de tip ex abrupto, introducând lectorul în miezul povestirii: povestea actuală de dragoste dintre Giulia și Andrei Ionescu, în trupul căruia Zogru vrea să intre pentru a o cuceri pe aceasta: „Nu-i rămânea decât să-l aștepte pe Andrei Ionescu.”<sup>10</sup>

De altfel, romanul se încheie cu un moment de revelație: Zogru își conștientizează menirea: „Și-atunci s-a luminat până-n adâncul creierului și-a înțeles subit că el este pulsul neștiut al lumii și fiorul morții”. Întreaga lui călătorie prin timpuri și prin trupuri a fost una inițiativă.

Această călătorie inițiativă începe prin luarea în stăpânire a primului trup – Pampu, argat și fiu nelegitim al spătarului Gongea din Comoșteni, în 1460: „A intrat prin vâna gâtului încordat și a pătruns cu bucurie în sângele fierbinte. Era cuprins de un entuziasm nemărginit. Alerga prin vene și

<sup>3</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 5.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>5</sup> Carmen Andraș, *România și imaginile ei în literatura de călătorie britanică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 364.

<sup>6</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 5.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>8</sup> Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 3, Editura Artemis, București, pp. 452-453.

<sup>9</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 5.

<sup>10</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 5.



vase, punând stăpânire pe un teritoriu primitiv și stimulat. (...) Pe urmă s-a moleșit de tot și-a căzut înăuntru, topindu-se, știind dintr-o dată toată istoria și toate gândurile lui Pampu. Vedea cu ochii minții întâmplări și gesturi, înțelegea rostul vieții și bucuriile ei, simțea chiar și groaza care îl cuprinsese pe Pampu în momentul în care îi săgetase gâtul. Era el, dar în același timp era și omul care făcuse popas sub dud. Îi intrase în sânge, îl umpluse pe dinăuntru, iar acum vedea cu ochii lui.”<sup>11</sup>

Motivul cicatrizatului și motivul dublului trimit tot la mitul vampirului: „Pe gât îi apăruseră două puncte mici, dureroase – orificiile prin care se strecurase înăuntru.”<sup>12</sup> Aceste însemne ale luării în posesie vor fi întărite de puterile supraumane pe care le primește Pampu.

Erosul este cel care generează tensiunea personajului. Întâlnirea lui Zogru cu miracolul iubirii se petrece gradat, de la primele încercări – fie pur platonice, cu Ghinghina, fiica lui Gongea și sora lui vitregă, fie cu implicație carnală și chiar sufletească, cu văduva Tenica – până la cea care îi va cutremura existența, Giulia, provocându-i o adevărată aversiune față de rivalul său, Andrei Ionescu.

Călătoria lui Zogru, odată Pampu mort, întâmpină noi provocări. Încercând să intre în trupul Ghinghinei, o urmărește pe aceasta. Fata cere refugiu în mănăstirea de la Snagov, iar Zogru, încercând să o atingă, intră în lemnul porții mănăstirii și devine captiv acolo timp de cinci decenii: „Zogru a atins lemnul neted iar acesta l-a sorbit dintr-o singură suflare. În mai puțin de o zecime de secundă, s-a trezit prins de poarta uriașă, făcut afiș, lipit de lemnul care îi sugea puterile și viața. Își simțea corpul ca și când ar mai fi fost corpul lui Pampu, înțepat de mii de ace, tras în fibra lemnului și imobilizat.”<sup>13</sup> Chipul lui Pampu-Zogru, imobilizat în lemnul porții, a devenit prilej de pelerinaj religios. Ieșit din lemnul mănăstirii, Zogru a peregrinat prin diferite trupuri, dar niciunul nu i-a fost la fel de drag ca al lui Pampu: Ioniță Zugravu, Nălbica, Anton, Fănița, Barbu Cocosatu, mai mulți călugări, Mitică Ionescu, un câine, un sergent, doctorul Bobo, în mii de alți oameni, și chiar în Giulia.

În timp, Zogru a învățat că dacă stă mai mult de 40 de zile în trupul unui om, acesta moare, și a învățat și cum să iasă, dacă dorea, înainte de a-l ucide pe cel posedat. Un timp a decis să-i ucidă pe cei vinovați: „au fost ani întregi când a intrat doar în corpul criminalilor și ale escrocilor, apoi ale femeilor mincinoase. A urmat perioada politicianilor și apoi cea a diverșilor conducători.”<sup>14</sup>

Totodată, Zogru și-a învățat și limitele: „dacă pleca departe, dincolo de zona viețuirii sale, cum s-a întâmplat în 1912, când, agitat și imprudent, Zogru a nimerit din greșală într-un hahol beat și n-a mai putut să se elibereze până când omul n-a ajuns la Kiev, unde Zogru a țâșnit pe caldarâmul rece, și-a și căzut în beznă, fără simțire. Și-a revenit după doi ani, în pământul nașterii sale, la Comoșteni.”<sup>15</sup>

Aspirațiile lui Zogru sunt cele firești unui om oarecare: „să trăiască mult, să iubească și să fie iubit, să se bucure de viață și de miezul ei.”<sup>16</sup> Erosul intervine în viața lui din nou, la întâlnirea cu Giulia, o studentă la Facultatea de Cinematografie, care era însă îndrăgostită de Andrei Ionescu: „În mod inexplicabil, pe Zogru l-a cuprins o dorință bruscă s-o privească, să se uite nu doar spre ea, ci în ochii și în sufletul ei.”<sup>17</sup>

De altfel, în decursul acestei călătorii prin timp pot părea întâmplătoare perioadele în care Zogru se interpune în viața și istoria unor oameni mai mult sau mai puțin obișnuiți, dar există un *fir roșu* al întâlnirilor sale cu oamenii. Acest fir roșu își are punctul de plecare în prima sa întrupare, în Pampu, și în oamenii cu care acesta și-a intersectat viața. Până la final Zogru îi va proteja oarecum pe descendenții lui Iscru și îi va pedepsi pe descendenții lui Ioniță Bubosul – care l-a „vândut” pe Zogru lui Mihnea – printre care și acest Andrei Ionescu. Dacă Andrei Ionescu este din spița trădătorului Ioniță, Giulia provine din neamul lui Iscru, ceea ce explică afinitatea lui Zogru pentru ea.

Scriitor, membru al Academiei Române, Andrei este un bărbat de 32 de ani întruchipând tipul intelectualului mediocru, susținut de familie, cu succes la femei: „conducea un departament în care erau stocate documente despre fapte neclarificate încă de istorici. (...) Nu era istoric, așa cum nu erau

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.7.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.7.

<sup>13</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 57.

<sup>14</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 86.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p.86.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p.93.

aproape jumătate dintre angajații secției de istorie a Academiei, ci terminase Dreptul la o particulară, în condiții destul de lejere. Aproape imediat după absolvire se ivise locul ăsta bun, unde îl angajase un prieten de familie.”<sup>18</sup>

Un alt episod legat de un descendent al lui Iscru este cel legat de un personaj ce poartă, fizic, dar nu și sufletește, atributele demoniului. Achile Vintilescu, pe care Zogru l-a întâlnit în Bucureștiul anului 1931, este prima ființă în care Zogru nu poate intra, și care, inițial, îi provoacă groaza, căci îl poate vedea: „Achile Vintilescu era un om nefericit de multă vreme, nu doar de câteva luni, de când murise femeia pe care o iubea, ci de la începutul vieții lui, căci se născuse cu creastă și coarne.”<sup>19</sup> Zogru intră în trupul servitoarei lui, Vencica, ca să îl poată cunoaște pe Ahile, dar curând cei doi bărbați se împrietenesc.

Trecutul se întâlnește cu prezentul în momentul în care Andrei Ionescu, înștiințat că se descoperise un mormânt ce părea al Drăculeștilor (de fapt al lui Mihnea), se grăbește să afirme că este chiar mormântul lui Vlad Dracul și îi propune Giuliei să scrie un scenariu de film pe această temă pentru Academia Română. Întors din Franța, Andrei Ionescu își prezintă proiectul la Academie, dar este ridiculizat de o colegă, în care intrase Zogru, care înțelege că acel mormânt nu poate fi cel al lui Vlad Dracul.

Treptat, Andrei devine o ființă care poate să respingă intrarea lui Zogru în corpul lui. Doctorul Bobo, prieten al Giuliei, face un experiment, îngrijorat de numărul persoanelor care prezintă cele două urme de sânge pe gât, și descoperă antidotul: „Institutul Cantacuzino descoperise că sângele lui Andrei Ionescu putea să anihileze virusul ucigaș. (...) Era un medicament puternic și care putea să readucă viața într-un corp măcinat de Zogru.”<sup>20</sup> Viața lui primind un scop pozitiv, Andrei este eliberat de blestemul sângelui celor din neamul lui Ioniță.

Ultima întâlnire dintre Andrei și Giulia (*locuită* de Zogru) le aduce în sânge amintirea tuturor celor ai lui Ioniță și ai lui Iscru: „Însăși clipa, cu dinții ei de fier se spulberă, mâncată de milioanele de clipe care veneau în urmă, încât tot ce avea să se întâmple era deja consumat, prelins în memoria care adună cuminte pudra risipită a unei povești.”<sup>21</sup> Cei doi vorbesc despre Zogru, al cărui nume, dumnezeiesc, sau diavolesc, nu era precizat, este menționat într-un document din 1500, și care este pictat pe zidul unei biserici din Comoșteni. Din trupul Giuliei se ridică o altă *ființă*, asemeni lui Zogru, iar cei doi formează un nou cuplu: „Zogru și perechea lui pluteau ca o minge ușoară în boarea verii, apoi din ce în ce mai repede, răsucindu-se îmbrățișați și alunecând pe lângă oameni și apoi în sângele lor, ca un titirez nebun, luând cu ei gândurile și sentimentele fiecăruia.”<sup>22</sup>

Toate aceste întâlniri non-aleatorii din decursul călătoriei sale îi prilejuiesc lui Zogru cunoașterea naturii umane. Indiferent de secol și an, oamenii sunt ghidați de aceleași instincte, Erosul și Thanatosul fiind cele care leagă secolele între ele.

Călătoria în timp este și un pretext pentru a aborda unele fețe ale istoriei. Numeroși exegeți au subliniat aplecarea Doinei Ruști spre creionarea istoriei în prozele sale, fie și în cele cu notă fantastică, sau mai ales în acelea, imprimând scriiturii sale o notă aparte prin melanjul de realitate istorică și plonjare în fantastic.

Acțiunea cărții este fixată în timpul domniei lui Vlad Dracul cel Tânăr. Retrospecția vieții spătarului Gongea, în slujba căruia se află Pampu, de la începutul capitolului 3, este un prilej de evocare a perioadei istorice anterioare începerii acțiunii: înrolarea lui Gongea în armata lui Vlad Dracul, Bătrânul, dezastrul de la Varna, expediția burgundă din 1445, recucerirea Giurgiului, decapitarea lui Vlad Dracul cel Bătrân, venirea fiului la tron.

Apoi, odată cu firul „vieții” lui Zogru, se reface firul istoriei, începând cu anul 1460, și până în 2005. Evenimentele au sincope, stabilite prin perioadele când Zogru se retrage în inima pământului, pentru a-și reface puterile.

<sup>18</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 117.

<sup>19</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 151.

<sup>20</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, pp. 225-226.

<sup>21</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 232.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.235.

Acest fir al istoriei „mari” este însă dublat de cel al istoriei „mici”, căci Zogru este martorul evenimentelor mărunte din cursul istoriei. Doar menționând, ca reper istoric pentru încadrarea evenimentelor în timp numele lui Vlad Dracul, autoarea își concentrează atenția pe un personaj secundar din acea perioadă, Mihnea, fratele vitreg al voievodului, cu care Zogru-Pampu intră în conflict pentru a salva onoarea Ghinghinei, care căzuse pradă poftelor erotice ale celui care dorea să i se spună „prinț”, deși era un fiu nelegitim al lui Vlad Dracul cel Bătrân. Aruncat de Zogru într-un stejar, este atacat de hoți și îngropat de viu, dezbrăcat, dar având pe deget un inel cu blazonul Drăculeștilor. Paradoxul face ca tocmai Andrei Ionescu să cerceteze peste secole, ignorând adevărul istoric, mormântul acestuia.

Din nou apare jocul aparență-esență: Mihnea, viță domnească, are un caracter josnic, iar Zogru este capabil de empatie față de o ființă neajutorată și de spirit justițiar. De altfel, portretul lui Mihnea trimite lectorul mai degrabă la motivul vampirului – alimentat bineînțeles de o întreagă literatură asociată neamului Drăculeștilor: „avea unghiile colorate purpuriu, lungi și ascuțite.”<sup>23</sup>

Un alt episod decupat din istorie – Bucureștiul din timpul ciumei – în care Zogru a intervenit, este povestea de dragoste dintre Zoe, soția domnitorului Alecu Moruzi, și Ienache Văcărescu. Episoadele vieții personajului eponim sunt evocate în acronie.

Motivul călătoriei se află întotdeauna în relație de interdependență cu tema destinului.

*Zogru* este și un pretext de a filozofa pe tema destinului, conform confesiunii Doinei Ruști, privind geneza acestei cărți: „Sunt încredințată că există un astfel de flux emoțional, un Zogru care măsoară tensiunea vieții și apropierea morții. Eroul meu este o ființă care trăiește în sângele oamenilor, contaminându-i cu sentimentele lui, împingându-i într-o stare de melancolie și de dragoste, care, în unele cazuri, precede moartea. Dar există și multe alte situații în care întâlnirea cu el nu este decât un prilej de meditație și de a detecta o miraculoasă legătură între idealurile cele mai timpurii și suflul parfumat al lumii subtile. Prin această poveste am încercat să-mi spun concepția despre fragilitatea vieții și despre Dumnezeu. Însă firul lung de aventuri prin care trece Zogru dovedește că până și zeii au îndoieli și surprize majore.”<sup>24</sup>

Întâlnim în această confesiune a autoarei ideea lui Jung despre Dumnezeu și destin, ca „noroc” sau „ghinion” sau „întâmplare”: „Dumnezeu este numele pe care-l dau tuturor acelor lucruri ce-mi taie calea cu violență, indiferență și fără să țină cont de reguli, toate acele lucruri care îmi tulbură părerile, planurile și intențiile subiective și îmi schimbă cursul vieții în bine sau în rău.”<sup>25</sup> În acest context, în care Zogru joacă rolul destinului pentru toți cei întâlniți în lunga sa călătorie, omul este redus la condiția de marionetă, incapabil să-și conducă singur traseul existențial. Paradoxal este însă că și Zogru ajunge, la un moment dat, să se simtă ghidat spre anumite destine, așa cum am mai spus, spre descendenții oamenilor care l-au influențat în decursul primei sale „întrupări”, în Pampu. Așadar, cartea poate fi citită și în sensul că destinul este asemeni unui șarpe uroboros, care își înghite coada, creând mereu ciclicitate. Finalul romanului susține această idee, prin întâlnirea finală dintre cei mai tineri descendenți ai Comoștenilor, Andrei și Giulia, și prin cuplul format din Zogru și creatura, asemeni lui, ieșită din Giulia: „Creatura avea fața ca o picătură de apă în care se mișca luminos chipul Giuliei. De pe podea își flutura coada și zâmbea spre el, îi zâmbea lui, ca și când l-ar fi văzut. Și chiar îl vedea. Țâșni pur și simplu spre el și se opri la mai puțin de jumătate de metru. Îl privea jucăuș, cu ochii migdalați și topiți ai Giuliei, în timp ce Zogru era uluit, cu toată uluirea lui Pampu, emoționat cum nu mai fusese de cel puțin cinci sute de ani.”<sup>26</sup>

Autoarea își subminează stratul „serios” al poveștii, prin inserții specifice literaturii postmoderne: ironie, umor, kitsch. Portretul lui Pampu devoalează, încă din primul capitol al romanului, conceptul de ironie, de altfel „împrumutat” de scriitorii postmoderni tot din zona literaturii romantice, de unde este preluat și motivul vampirului: „Pampu era argat de curte, dat de mic la stăpân. Era un băiat

<sup>23</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 41.

<sup>24</sup> Doina Ruști, *Cele patru dimensiuni ale feminității românești*, vol II, 2011.

<sup>25</sup> Interviu cu Jung publicat în *Good Housekeeping Magazine*, decembrie 1961, apud Edward F. Edinger, *Ego și arhetip*, Editura Nemira, București, 2014, p. 149.

<sup>26</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 235.

oacheș, cam în genul lui George Clooney, viu și deschis, respectuos și învățat cu de toate. Avea 25 de ani.”<sup>27</sup> Zogru, de asemenea, este comparat cu Robert de Niro.

Din punct de vedere psihologic romanul se deschide unei interpretări noi, vampirismul reprezentând dorința obsesivă a omului de a se îndepărta de moarte, din frica de necunoscut și de aici o frică de a trăi viața cu adevărat, de a o asuma complet, cu reușite și eșecuri., Vampirul simbolizează pofta de a trăi care renaște ori de câte ori crezi că ți-ai astâmpărat-o și pe care degeaba te istovești s-o satisfaci atâta vreme cât nu ți-o stăpânești. În realitate, această foame mistuitoare, care nu este altceva decât un fenomen de auto-distrugere, este transferată asupra celuilalt. Ființa se chinuie și se devorează singură; atâta timp cât nu se recunoaște drept răspunzătoare pentru propriile eșecuri, mintea ei născocoște și acuză pe altcineva.,<sup>28</sup>

Paradoxală și hilară este și dihotomia dintre cei doi, atrași de aceeași femeie, Giulia. În timp ce *vampirul* Zogru este capabil de sentimente profunde, Andrei Ionescu, scriitor apreciat în vremea lui, autor al romanului „Vâna”, este caricaturizat ca om. Incapabil de a se îndrăgosti de Giulia cu adevărat, este victima fanteziilor sale scriitoricești cu tentă pornografică, și chiar este capabil să o vadă pe femeia care îl iubește, în postura de eroină nimfomană a prozelor sale perverse.

Ironia este prezentă ca o formă de atac mascat al autoarei la adresa unor realități sociale. În subsidiarul unor episoade rememorate de Zogru, lectorul găsește săgeți acide la adresa unor tipologii umane ale vremii. Vencica, servitoarea lui Achile Vintilescu, este reîntâlnită de Zogru, după o „pauză” luată pentru a-și reface puterile în inima pământului din Comoșteni, după război, membră în guvern, autodeclarându-se „victimă a regimului capitalist și în special a lui Achile Vintilescu, exploatatorul ei, în casa căruia continua să locuiască, în compensație pentru cele suferite.”<sup>29</sup> Prin intermediul lui Zogru se face dreptate, căci acesta intră în trupul Vencicăi și o forțează să se autodemască în ședință publică.

Intertextualitatea dusă la extrem, este sesizată de lectorul care, după lectura romanului, caută referințe critice și găsește un *Cuvânt înainte* al primei ediții a cărții, cea din 2006, scris de Ioan Groșan— personaj al romanului, în sângele căruia Zogru mărturisește că a intrat pentru scurt timp și s-a simțit minunat. Este ca și cum nu doar persoana reală a devenit personaj, ci personajul dă replica, ca persoană reală, după lectura cărții: „Zogru este un roman care se citește repede, cu plăcere, și lasă în urmă gustul complicat al meditației. Este o carte frumoasă, bine scrisă, care aduce în actualitate lectura voluptuoasă, grija față de poveste și o memorabilă invenție stilistică.”

## BIBLIOGRAPHY

Andraș, Carmen, *România și imaginile ei în literatura de călătorie britanică*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, volumul 3, Editura Artemis, București

Edinger, Edward F., *Ego și arhetip*, Editura Nemira, București, 2014

Ruști, Doina, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a

<sup>27</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 6.

<sup>28</sup> Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul 3, Editura Artemis, București, p.429.

<sup>29</sup> Doina Ruști, *Zogru*, Editura Polirom, Iași, 2013, ediția a II-a, p. 6.

## TRISTAN TZARA AND THE PERSPECTIVES OF DISCOVERING THE POETIC SELF

Daniel Voicu

PhD. Student, "Transilvania" University of Braşov

*Abstract:* The cultural image of the writer from the avant-garde period is also constituted by the nature of the creative subject. This, although not obviously, can be spotted from certain angles. Thus, in the case of Tristan Tzara, the self is not decisively detached from the person of the author, so that in the opera can be deciphered certain aspects related to the biography, either by historical context or by ethnicity. All of this only creates a picture of the subject behind the poetic discourse.

*Keywords:* Manifest, discourse, exile, self, biography

Depășind fazele de început, Tristan Tzara va urca treptele succesului în mod rapid, bucurându-se de faimă și consacrându-se ca promotorul mișcării dadaiste. Odată cu nașterea dadaismului, Tzara nu va avea parte de timp de pierdut, el făcând o serie de călătorii, tot legate de mișcarea dada, în Paris, Germania, Italia, New York. Afirmarea sa culminantă s-a datorat scrierilor sale ca „*La premiere aventure celeste de M. Antipyrine* (1916)”, „*Vingt-cing poemes*(1918)”, „*Le coeur a gas*(1922)”, „*Sept manifestes dada*(1924).”

Trebuie spus că dadaismul se definește nu numai ca și o revoltă împotriva literaturii, ci și împotriva unui mod de viață, a unui tip de societate. Legate de activitatea lui Tristan Tzara, de întreținerea cultului dadaist, acesta s-a făcut și prin prezența unor manifeste scrise chiar de poet. Spre surprinderea tuturor, manifestele dadaiste deturneză atenția cititorului în loc să o centreze, condamnă clișeele din artă și surprinde mereu prin decovenționalizarea limbajului. Fiind de natură antiprogramatice și antidoctrinare, anti-manifestul dada „*va reprezenta un mod de existență, o filozofie a acțiunii negatoare și autodelegitimante*”<sup>1</sup>. Separat temporar de funcția sa de reflectare a mișcării dadaiste, se poate vedea în aceste manifeste și o altă pistă de interpretare a acestora, ținând cont că manifestul dadaist nu este doar „*o formă de răspuns la deziderate socio-morale și culturale, scrierea lui fiind motivată mai mult de voința de a trezi conștiință decât de dorința de a impune prin el o doctrină estetică sau politică*.”<sup>2</sup>. Plecând de la premisa că atunci când manifestele nu vor mai avea ce să nege, vor trece la propria abolire, acest lucru arătând decadența puterii de acțiune a acestora și în același timp marcând o delimitare clară între manifest și creator, la care se adaugă și tonul de imn pe care manifestele îl cânta pentru trezirea conștiințelor, acestea trebuie conectate la un demers investigativ al laturii pragmatico-lingvistice a discursului, observație pe care o face și Henri Behar.<sup>3</sup>

Înainte oricărei aprofundări a acestei interrelații, se impune o observație de natură regizorală, dacă se poate spune așa, în legătură cu aceste manifeste, care înainte de a fi publicate erau citite în public. De aici va rezulta și asocierea noțiunii că manifestul dada este un discurs. Legat de discurs trebuie spus că acesta este marcă a subiectivității, evidențiată prin anumiți indici ca *aici, acum, eu, voi* la care se adaugă indubitabila afirmație a lui Genette care consideră că <<*în discurs, cineva vorbește, iar situarea sa în actul vorbirii este centrul semnificațiilor cele mai importante.*>><sup>4</sup>

<sup>1</sup>Rodica Ilie, *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațial cultural roman, Brasov, Ed. Univ. Transilvania, 2008, p.67*

<sup>2</sup>Apud Rodica Ilie, *op. cit.*, pag 63

<sup>3</sup>Henri Behar, *Tristan Tzara*, Iași, Ed. Junimea, 2005, pag 57

<sup>4</sup> Ibidem pag 58



Trăgând o concluzie preliminară a afirmațiilor enunțate mai sus, cu siguranță că se detașează persoana și vocea lui Tristan Tzara, ca autor al acestor discursuri, care înainte de a se transforma în materiale scrise, erau citite publicului. Prin această serie de metamorfozări, manifestele lui Tristan Tzara sunt în același timp „*formă perfectă a discursului, în care poetul vorbește direct în numele lui propriu, fără vreun intermediar care ar putea fi ziarul sau cartea.*”<sup>5</sup>. Mergând pe aceleași urme care se regăsesc și la Fundoianu, Tzara face un joc la dublu, în sensul că el protestează împotriva tradițiilor osificate care îl condamnă la statutul de poet necunoscut, exilat la marginea societății, dar în același timp își arogă funcția de portavoce a unei mulțimi: „*Tzara se desemnează fizic atenției spectatorului și, nemulțumit să încarneze eul oratorului, identifica mulțimea anonimă cu el însuși. Altfel spus, el se vrea, în același timp, unic și multiplu, reflecție și oglinda a publicului pentru care este, într-un fel, conștiința care acționează.*”<sup>6</sup> Mutatis mutandis, scopul pe care îl urmărește poetul de a-și recâștiga locul privilegiat din societate, trimite cu gândul la statul ideal pe care îl urmărește Platon în Republica, dar și la stilul autoritar al modului de a acționa, prezent în ambele cazuri.

De lunga istorie a introspecției solitare de care exegeții au vorbit în cazul lui Tzara este legată și de cel mai reprezentativ poem poate al său, *Omul aproximativ*, care sub aura unei epopei aduce la suprafață condiția umană văzută în fragilitatea, nemulțumirea, nestatornicia ei. Poemul este adecvat scopului pe care lucrarea îl urmărește având în vedere faptul că acesta nu propune neapărat un portret al omului, „*cât o suită de echivalente ale unei stări de spirit*”<sup>7</sup>, de la care au plecat interpretări ale acestui poem, cum că ar fi „odisee a conștiinței”, „autobiografie fictivă, anamneza”.

Dacă în debutul poemului, în prima secvență eul este înlocuit de „noi” - „*clopotele răsună fără noimă și noi la fel/ răsunăți clopotele fără noimă și noi la fel*”<sup>8</sup> - mai târziu regăsim o reîntoarcere spre un eu solitar, care se supune unei lungi introspecții : „*mă golesc în fața voastră buzunar întors pe dos/ i-am lăsat tristeții mele dorința de-a descifra tainele/ trăiesc cu ele mă potrivesc după lacătul lor.*”<sup>9</sup>. Eul va fi supus și unei stări de angoasă, dat fiind faptul că se află în pragul unei rătăcirii - „*pământul mă ține strâns în pumnul lui de vijelioasă neliniște*”<sup>10</sup> iar în partea a IX eul liric sau poate chiar poetul devine licantropul, care se identifică cu animalul solitar: „*lupu-nglodat în a pădurii barba/(...) se zbate și scuipă și se smulge/singurătatea singură bogăție ce te-arunca dintr-un perete în altul*”<sup>11</sup>. Motivul închisorii, al capcanei, al împotmolirii și prizonieratului, recurente de la o secvență la altă sunt reflectate prin imagini metaforice ce vorbesc de la sine: „foamea noastră de lumi” își caută soluții în „călătoriile invizibile” ghidate spre cotloanele memoriei („vorbele tale cu pânze ajung în toate porturile memoriei”) fie sunt îndreptate spre noi lumi, misterioase, care se doresc a fi cucerite. Este interesant faptul că aceste noi explorări, și în cazul lui Tzara, vor uza de un întreg arsenal de toposuri ale călătoriei, cum ar fi plecarea, evadarea, ascensiunea, trenul, metroul, dar și corabia, vaporul, imaginea străinului, lupta pentru supraviețuire sau sentimentul dezamăgirii.

Poemul *Fugă*, publicat în anul 1947 este cu atât mai interesant cu cât el trădează unele aspecte biografice ale lui Tristan Tzara. Retorica poemului se distinge prin sfâșierea, despărțirea permanentă, separarea ca urmare a incontestabilei decizii de a pleca de acasă, evitând în acest fel „voința nostalgică” a părinților care ar fi vrut să rămână acasă. Este vorba de un destin implacabil pe care poetul îl surprinde în poemul său de la despărțirea de părinți, de iubită până la fuga de oameni, de anotimpuri, de timp, toate proiectate pe fondul dezordinii exprimate prin eșec, însingurare, exod și confuzie, căci numai așa se poate reconstitui o nouă societate. Tzara pare că pargurge un drum în sens invers, un drum spre sine, sondând în adâncul ființei cauzele care au făcut din el un expatriat în ținutul Mediteranei. Publicat în 1947 acest poem, influențele sale se găsesc într-un alt episod anterior ce trebuie evocat, datând din jurul anilor 1940, când statul francez nu numai că se afla sub ocupație, dar proliferase legi rasiste și anti-semite, iar poliția lucra acum în slujba Gestapo-ului. Fiind străin și

<sup>5</sup>Apud Henri Behar, *op. cit.*, pag 58

<sup>6</sup>Ibidem

<sup>7</sup> Tristan Tzara, *Omul aproximativ. Sapte manifeste dada si Lampisterii*, București, Ed. Univers, 1996, Prefață de Ion Pop, pag XIII

<sup>8</sup> Ibidem pag 119

<sup>9</sup> Ibidem pag 127

<sup>10</sup>Apud Tristan Tzara, *op. cit.*, pag 123

<sup>11</sup> Ibidem pag 155

evreu, Tzara devine și el o țintă dezirabilă fiind urmărit și supravegheat, singura soluție care îi rămăsese la îndemână fiind fuga, iar pentru a putea rezista, acest lucru însemna lipsa oricărei tentative de a mai publica. Acest moment de maximă neliniște avea să lase urme, poemele scrise în timpul în care fusese ascuns, purtând amprenta acestei experiențe. Astfel în întreg volumul „Semn de viață” se poate regăsi tipul de „poezie cufundată în istorie până la gât”, în care Tzara evocă invazia, exodul, deplasările impuse, iar imaginea lupului solitar este luată acum de imaginea dușmanului, care este prezent peste tot.

În încheierea studiului dedicat lui Tristan Tzara, merită îndreptată atenție asupra volumului intitulat „*De memoire d’homme*” (De când lumea), un volum de amintiri, alcătuit dintr-o intercalare de versuri și proză, bazat pe un inedit dialog între poet și artist și care, în cele 4 secvențe ale sale, conțin anumite referințe legate de tinerețe, de experiența din timpul războiului, de timp, de existență, ce par a fi decupaje din viața reală a lui Tzara. Nu ar fi greșit dacă aceasta s-ar numi o poezie memorială, în care spiritul ludic al lui Tzara compune și recompune. Adoptând aceleași procedee care erau menite să șocheze și să aducă insolitarea, în cea de-a doua parte numită *Dezertorul*, poetul subliniază starea de singurătate, din perioada tinereții petrecută în Paris. La citirea unor fraze ca <<*A vrut să trăiască timpul. Și iată că atât de mult l-a dorit, încât l-a pierdut. El a pierdut timpul. S-a revoltat și a dezertat.*>><sup>12</sup> nu se poate ca acestea să nu inducă o asociere frapantă cu momentele reale din existența lui Tzara. În ultima parte - „*Greutatea lumii*”, Tzara va trage concluzia, că existența nu e ușoară, viață fiind decantată în nerăbdare, plictis, tristețe, singurătate, greutate, mici bucurii, în experiențe ce pot fi decisive.

## BIBLIOGRAPHY

1. Behar, Henri, *Tristan Tzara*, Iași, Ed. Junimea, 2005
2. Ilie, Rodica, *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațial cultural romanic*, Brașov, Ed. Univ. Transilvania, 2008
3. Tzara, Tristan, *Omul aproximativ. Sapte manifeste dada si Lampisterii*, București, Ed. Univers, 1996
4. Sandqvist, Tom, *Dada Est. Românii de la Cabaret Voltaire*, București, Ed. ICR, 2010
5. Buot, Francois, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*, București, Ed. Compania, 2003

\*Acest studiu este realizat în cadrul proiectului PN-II-RU-TE-2014-4-0240, finanțat de CNCS-UEFISCDI, contract de finanțare nr 198/01.10.2015.

<sup>12</sup> Apud Henri Behar, *op. cit.*, pag 205

## THE SEDUCTION OF THE MATEIN LANGUAGE

Dana Nicoleta Popescu

Ph.D, Researcher, „Titu Maiorescu” Institute of Timișoara

*Abstract: Our approach aims to present Mateiu I. Caragiale as a talented prose writer, creator of an original style, which generated numerous attempts of the critics to define his uniqueness or to place his works within certain literary movements. Our analysis shows how his craft is based on a deep knowledge of language mechanisms and how it illustrated his frame of mind.*

*Keywords: novel, style, language, art, symbol*

Încifrările din proza lui Mateiu I. Caragiale au ridicat destule semne de întrebare și uneori au condus spre polemici. Exegeți de marcă ai culturii române au încercat încadrarea operei mateine în diferite curente literare, în categorii tipologice, sau chiar au apropiat-o de unele mișcări artistice.

Tudor Vianu îl include pe Mateiu I. Caragiale în capitolul *Fanteziștii*, George Călinescu îl așază printre *Dadaști. Suprarealiști. Hermetici*, A. E. Baconsky vede prezența romantismului în lirismul prozei mateine<sup>1</sup>, Liviu Petrescu recunoaște un autor al literaturii estetizante<sup>2</sup>, Simion Mioc – un manierist<sup>3</sup>, la fel și Ion Vartic, care, în plus, adaugă referiri la decadentism și estetism<sup>4</sup>. Pompiliu Constantinescu citește proza mateină prin grila simbolismului și decadentismului<sup>5</sup>, Ion Vlad menționează tehnica expresionistă<sup>6</sup>, Ioan Paler oscilează între romantism și baroc.<sup>7</sup> Alexandru George și Perpessicius, cu toate că se referă la realism, sunt siliți să accepte că etichetarea poate fi uneori schematizantă: cel dintâi remarcă influențele simboliste și admite o continuare a barocului târziu<sup>8</sup>, pe când cel de-al doilea definește *Craii de Curtea-Veche* printr-una din cele mai pertinente formule: „cea mai puțin pământeană dintre lucrările noastre epice”<sup>9</sup>. Determinările rigide dovedindu-se insuficiente, Mircea Muthu apelează la o formulă complexă, combinând manierismul, parnasianismul, balcanismul – categorie tipologică<sup>10</sup> și supunerea față de canoanele plasticii<sup>11</sup>, Edgar Papu afirmă că dualitatea dramatică transpusă în termeni stilistici este dualitatea romantism-naturalism<sup>12</sup>, în timp ce Barbu Cioculescu notează aspectul formal parnasian al primelor poezii mateine, picturalul din *Pajere* și *Craii de Curtea-Veche*, balzacianismul și naturalismul din *Sub pecetea tainei*<sup>13</sup>. Ovid S. Crohmălniceanu deplasează creația mateină spre artele plastice, apropiind-o de Art nouveau, Jugendstil, erotic style al lui Aubrey Beardsley<sup>14</sup>. Exegeze bazate pe deciptarea sensurilor inițiatice construiesc Vasile Lovinescu în exegeza nocturnă ce plasează *Craii de Curtea-Veche* sub semnul lui

<sup>1</sup> cf. A. E. Baconsky, *Matei I. Caragiale*, vol. *Mateiu Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 143

<sup>2</sup> cf. Liviu Petrescu, *Realitate și romanesc*, București, Editura Tineretului, 1969, p. 54

<sup>3</sup> cf. Simion Mioc, *Structuri literare*, Timișoara, Editura Facla, 1981, p. 104

<sup>4</sup> cf. Ion Vartic, *Spectacol interior*, Cluj, Editura Dacia, 1977, p. 48, 53

<sup>5</sup> cf. Pompiliu Constantinescu, *Prietenii de taină*, vol. cit., p. 123

<sup>6</sup> cf. Ion Vlad, „... Această carte de înțelepciune”, vol. *Lectura prozei*, București, Editura Cartea Românească, 1991, p. 50

<sup>7</sup> cf. Ioan Paler, *Romanul românesc interbelic*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998, p. 216, 225

<sup>8</sup> cf. Alexandru George, *Semne și repere*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 33

<sup>9</sup> Perpessicius, *Prefață*, vol. *Mateiu Caragiale interpretat de...*, p. 37

<sup>10</sup> cf. Mircea Muthu, *Literatura română și spiritul sud-est european*, București, Editura Minerva, 1976, p. 109, 204, 238

<sup>11</sup> cf. Mircea Muthu, *Alchimia mileniului*, București, Editura Minerva, 1989, p. 104

<sup>12</sup> cf. Edgar Papu, *Matei Caragiale și structura excepției*, vol. *Din clasicii noștri*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 173

<sup>13</sup> cf. Barbu Cioculescu, *Studiu introductiv*, vol. *Mateiu Caragiale, Opere*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994, p. XXXIV, XL, XLVIII, LI

<sup>14</sup> cf. Ovid S. Crohmălniceanu, *Stilul matein*, vol. *Cinci prozatori în cinci tipuri de lectură*, București, Editura Cartea Românească, p. 1984, p. 235-249

„solve et coagula“<sup>15</sup>, respectiv Ioan Derșidan, prin studiul său laborios dedicat liturgicului și carnalescului în creația mateină<sup>16</sup>.

E interesant de remarcat – și totuși prin nimic surprinzător – că, în ciuda bogăției de interpretări posibile, se mențin constante observațiile cu privire la estetica tainei, virtuozitatea stilistică a scriitorului român și integrarea sa în familia de spirite care cuprinde autori precum Jules Barbey d'Aureville, Villiers de l'Isle-Adam, Oscar Wilde, Joris-Karl Huysmans. Considerăm că prin alăturarea acestor constante se poate descoperi cifra operei mateine: o scriitură cizelată ca o bijuterie pentru a reliefa prezența tainei niciodată dezvăluite pe de-a întregul, crez artistic împărtășit de prozatorii citați. Este exact ceea ce intenționează demersul nostru să reliefeze.

În *Semiostilistica*, Ileana Oancea realizează o pledoarie pentru o disciplină care și-a mutat obiectivul înspre dialogismul conținut și provocat de marile opere, exegeza stilistică reprezentând o artă a interpretării, demers creator prin excelență. În stilistica operelor literare, faptele de stil nu sunt doar simple fapte de limbă, care trebuie desprinse din text, ci valori estetice, participante la „re-înființarea prin limbaj a lumii“<sup>17</sup>. Considerăm că opera mateină ființează prin sensurile ascunse în valorile estetice ale cuvintelor, pietre prețioase într-o montură lucrată de un artist, în același timp creând o lume singulară, proprie autorului, dar și confrăților într-o estetizare.

Stilul operei lui Mateiu I. Caragiale a preocupat exegeții care au semnalat, de cele mai multe ori, existența celor două registre contrastante. Probabil că cea mai plastică descriere a dublului registru al operei mateine (descriere demnă de opera care a generat-o) îi aparține lui Nicolae Steinhardt care, fără a se referi explicit la limbaj, îl sugerează prin decupaje inspirate: „Partea să-i zicem «heraldică» a *Crailor de Curtea-Veche* (toată latura nobiliară, «râioasă», «sclifosită», «malteză», «cavalerească») nu-i decât contrapunctul părții celeilalte, să-i zicem a țuicărelii, a ulițelor fără caldarâm, a chițimiilor scunde, a vinului ușor de grădină, a dardărului cu Mehtupciu. Punct-contrapunct ca la Huxley“<sup>18</sup>.

Ovidiu Cotruș remarcă stilul înalt și tenebros încă din *Negru și aur*, ca punct de pornire pentru construcția realizată cu deosebită grijă în *Craii de Curtea-Veche*, unde schema maniheistă alătură „stilul înalt, hagiografic, de esență poematică“ la cel neutru sau la „stilul bufon, trivial și argotic“.<sup>19</sup> Opoziția de esență Pașadia-Pirgu apare la nivel stilistic și lexical, personajele fiind caracterizate prin vorbire: rostirea lui Pașadia este solemnă, a lui Pantazi lirică, a lui Pirgu grotescă, amestec pitoresc de vorbe golănești și expresii franțuzești<sup>20</sup>. Exemplificăm printr-o dizertație de unde transpare setea de moarte a lui Pașadia, un fragment poetic al spovedaniilor lui Pantazi și prin limbajul compozit al lui Pirgu: „...la drept vorbind, pot zice, fără a face stil, că nu trăiesc; e mult de când așteptând să i se deschidă, sufletul meu ațipește pe prispa sălașelor Morții. Adăstarea e pe sfârșite. Va veni, adâncă, uitarea...“<sup>21</sup>; „Nu-mi închipui să se afle mulți oameni pe cari viața și vârsta să-i fi schimbat atât de puțin cât pe mine. Până la moarte voi rămâne același: un visător nepocăit, pururi atras de ce e îndepărtat și tainic. Eram foarte mic când, uitând de joacă, mă furișam în grădină să ascult de după uluci cum o femeie peltică îngâna cu glas slab, alături, un cântec, același, parcă o aud: «O pasăre-n arbor, râu de plăcere, eu vin a plânge a mea durere»... și apoi suspina cu caturi îndelung. De la un timp, nu s-a mai auzit cântecul... Pe înserate, îmi plăcea să mă așez cu Osman, dulăul, pe prispă și să privesc cum răsar stelele...“<sup>22</sup>; „O ții așa, ca gaia mațu, la gard am prins-o, la gard am legat-o. *Vous devenez agaçant avec vos* Arnoteano; mai dă-i... *Voyons, il faut être sérieux*.“<sup>23</sup> Tudor Vianu asociază, printr-o formulare celebră, maniheismul moral manifestat de autor în crearea *Crailor* cu un maniheism al vocabularului<sup>24</sup>.

<sup>15</sup> Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagiolac*, București, Editura Cartea Românească, 1981

<sup>16</sup> Ioan Derșidan, *Mateiu I. Caragiale – carnalescul și liturgicul operei*, București, Editura Minerva, 1997

<sup>17</sup> cf. Ileana Oancea, *Semiostilistica*, Timișoara, Editura Excelsior, 1998, p. 5-6, 57-63

<sup>18</sup> Nicolae Steinhardt, *Mateiu I. Caragiale: „Craii de Curtea-Veche“*, vol. *Mateiu Caragiale interpretat de...*, p. 183

<sup>19</sup> cf. Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977, p. 27, 107

<sup>20</sup> cf. Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 185, 306, 316

<sup>21</sup> Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 172

<sup>22</sup> Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 148

<sup>23</sup> Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 193

<sup>24</sup> cf. Tudor Vianu, *Fanteziștii*, vol. *Mateiu Caragiale interpretat de...*, p. 137

Ioan Derșidan citește opera scriitorului român prin dihotomia liturgic-carnavalesc, astfel liturgicului îi corespunde registrul înalt, carnavalescului – registrul vulgar, comicul păstos fiind studiat și savurat, sarcastic, degustat până la dezgust. Mateiu I. Caragiale caută formulele lingvistice izbăvitoare și în planul real, și în cel din vis; *parolele* mateine încifrează, căci însoțesc himere, visuri și revelații<sup>25</sup>. Roxana Sorescu, citată de exegetul orădean, observă că universul lui Mateiu I. Caragiale este dominat de legile antitezei complementare și ale simetriei<sup>26</sup>.

Particularitatea stilului matein este punctată de Nicolae Manolescu: registrul vulgar, întrebuințat de Pirgu și aflat în legătură cu planul prezent al acțiunii, vădește aceeași stilizare, același efort de contrafacere ca stilul înalt; vulgaritatea aparține doar personajului, nu și limbii lui, măiastră și cultivată, vădind „o cultură a argoului”<sup>27</sup>. Cităm, deopotrivă cu exegetul, ironicul program educativ servit de Pirgu Povestitorului, unde se poate constata pitorescul remarcabil al argoului: „La mai mare, solzoșia ta, [...] al nostru ești. Umbli să-ți lași lapții cu folos. Bre, cum te mai înfingeai în undiță la Masinca, o luași pe coarda razachie, cu sacâz dulce, ușor. Ce pramatie, faci pe cocoșu, cotoi mare ca dumneata. Ei, dar ai de învățat încă multe; ești junic; ca să le fii pe plac maimuțelor trebuie să fii porc, cu șoriciul gros. Și mai ales nu târnosi mangalul că te usuci; de ți-a mirosit cumva a pagubă, împinge măgarul mai departe; știi vorba: malac să fie, că broaște... Dacă vezi însă că ridică coada, nu te pierde, ia-o înainte oblu, berbecește, că până la iarnă te văz crap îmblănit.”<sup>28</sup>

Din perspectiva limbajului, Ovidiu Cotruș sesizează asemănarea dintre Pirgu și personajul ce transpare din corespondența „contelui de Karabey” către N. A. Boicescu, corespondență prin care trece un alai de obârșie aristocratică internațională, dar de moralitate îndoielnică, figuri omenești înghesuite ca în pânzele impresioniste, lăsând să li se întrevadă doar trăsăturile care contribuie la crearea atmosferei<sup>29</sup>. Barbu Cioculescu vede în cele 28 de scrisori adresate de Mateiu I. Caragiale confidentului său o insulă de dezmăț și sinceritate, dar și mici capodopere de stil, într-un un soi de esperanto mai demult făurit împreună de cei doi<sup>30</sup> – deci o spontaneitate aparentă. Nicolae Manolescu citează din limbajul franco-român, caracteristic autorului, exemple de o mare cruzime lexicală, extrase din rețeta mateină de cucerire și apoi asamblate de exeget: „cu un *toupet de balamuc*, el dorește să *flambeze o milionară bătrână*, iar în așteptare se consacră *chiuloului* cu fete pe care le *enfilează*, le *gobează* și «alte sadisme aristocratice», jucând *banana* lui contra *caisei lor* sau punând mâna *au jardin de l'amour* a iubitei; pe lângă asta, are mereu un *béguin* sau o *toquadă* pentru câte o *demoazelă* care se nimereste să fie *colată* cu un *bogumil* și, oricum ar fi, grija lui cea mai mare este să evite *tipesele* sărace, față de care adoptă în cel mai bun caz tonul *goguenard*.”<sup>31</sup> Așezarea seniorială de mai târziu, cu domeniu și blazon, va schimba și stilul scrisorilor: una din ele, redactată în franceză către Rudolf Uhrynowsky, parodiază viața nobilimii de țară<sup>32</sup>, probabil cu ascunsă satisfacție, iar Maricăi îi trimite o scrisoare în română, „plină de întorsături de frază bătrânești, ticăită și gospodărească de parcă ar fi scrisă de boier Dinu Murguleț...”<sup>33</sup>. Ovidiu Cotruș comentează cu umor agenda cu notații într-o franceză lapidară, începută de asemenea după căsătorie: „Înlocuirea stilului de viață boem cu stilul de viață nobiliar a dus la o schimbare de jargon, nu de mentalitate. Se pare însă că după «îmblănire» morga lui Mateiu a devenit mai puțin înțepenită. A lepădat scorțoșenia lui Pașadia și a adoptat curtenia binevoitoare a lui Pantazi.”<sup>34</sup>

Obsesia autorului corespondenței către Boicescu o constituie „filonul” – termen ce desemnează resursele provenite de la o femeie bogată, care i-ar oferi o existență de întreținut, aici întrebuințat cu sensul familiar din franceză. Scrisorile conțin numeroase franțuzisme adaptate, declinate și conjugate ca și cum ar fi cuvinte românești (*ai rigolat, l-am touchat*) și expresii traduse

<sup>25</sup> cf. Ioan Derșidan, op. cit., p. 200-212

<sup>26</sup> cf. Roxana Sorescu, apud. Ioan Derșidan, op. cit., p. 233

<sup>27</sup> cf. Nicolae Manolescu, *Sub pecetea artei*, vol. *Arca lui Noe*, București, Editura Eminescu, 1991, vol. III, p. 79-80

<sup>28</sup> Mateiu I. Caragiale, op. cit., p. 187

<sup>29</sup> cf. Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 383-385

<sup>30</sup> cf. Barbu Cioculescu, op. cit., p. XIV-XV

<sup>31</sup> Nicolae Manolescu, op. cit., p. 101

<sup>32</sup> cf. Nicolae Manolescu, op. cit., p. 101

<sup>33</sup> Nicolae Manolescu, op. cit., p. 102

<sup>34</sup> Ovidiu Cotruș, op. cit., p. 388



mot-à-mot, chiar cu riscul de a nu fi înțelese: „n-are să te poată ea face să cânti“ (*elle ne pourra te faire chanter*, adică să te șantajeze), „rulam fraze fine“ (*je roulais des fines phrases*, repetam fraze). Conform unui cod intim adoptat între expeditor și destinatar, sensul unor cuvinte dobândește neașteptate accepțiuni admirative (*pontangiu* sau *huligan* reprezintă idealul naratorului: norocosul pe cale de a parveni, aureolat de nonconformism) sau se deteriorează, disprețuitor (*bogumil* înseamnă aici „neghiob, greoi“). Urmând teoria „etymonului spiritual“ (rădăcina psihologică a trăsăturilor de stil caracteristice), lansată de Leo Spitzer, Ovid S. Crohmălniceanu caută cheia personalității artistice a scriitorului și o găsește în practica argoului, bazată pe principiul codificării și derivației sinonimice. Vorbirea se transformă, rămâne inteligibilă doar pentru o confrerie de inițiați: Mateiu și amicii săi își construiesc un idiom perceptibil doar de cercul lor.<sup>35</sup> – de asemenea un „esperanto pentru doi“ sau, eventual, pentru mai mulți. Pentru că tot de „pătrunderea în confrerie“ este vorba în limbajul Crailor, care vor să pună distanță între ei și vulg și să se distingă prin limbaj. Astfel, evită termenii uzuali, preferându-le arhaisme, folosesc cuvinte cu rezonanță de cronică seniorială apuseană, turcisme și deformează sunetul unor vorbe; limbajul lor apare vag argotizat. Criticul semnalează utilizarea cuvântului *mult* ca adverb înainte de adjective – superlativ învechit și regional (*mult bogat și singur, mult nobil, mult trist*), care creează atmosferă de vetuste.<sup>36</sup> Acesta reprezintă, desigur, o marcă a personajelor slăvite.

Pornind de la câmpul semantic al cuvântului *stirpe* (*casă, dinasti, domn, herb, neam, os, rasă, sânge, seminție, străbun, strămoș, viță*), Maria Subi menționează tipul aparte de umanitate, idealizat și ridicat la superlativ, de care aparțin nobilele personaje mateine. Lor le va corespunde un câmp de constituenți lexicali ai superiorității (*ales, ciudat, excepțional, înalt, mare, nepăsător, nobil, singur, straniu, străin, unic*), semnificând distincția, caracterul ieșit din comun ca principii ale eticii nobiliare.<sup>37</sup>

Alexandru George definește stilul din corespondență drept foarte modern, franțuzit, întrebunțând neologisme încă nefixate în limba română (*vil, imund, fad, periplu, culpabil, quintă*), dar cel mai frapant aspect al stilul matein rămâne arhaismul, care face ca vorbirea personajelor să pară tradusă. Unul din procedeele stilistice utilizate de Mateiu I. Caragiale este decalculul lingvistic, expresia curentă fiind transpusă în echivalente neobișnuite sau arhaice. *Alt eu însumi, înfățișările de rigoare, vedenia unei vieți bogate, suta a șaisprezecea* sunt câteva din exemplele date de exeget. Pentru o și mai mare plasticitate, autorul alătură termenului modern unul arhaic: *ostroavele Antile, cleștare de Boemia, năstrape de Delft* sau folosește expresii populare (*a-ți pierde sărita, a o lua rara, a se simți la strâmt*), ce nu-și găsesc justificarea în ambianța în care sunt plasate. Observând realitatea și înnobilând-o, Mateiu I. Caragiale creează o limbă care nu s-a vorbit niciodată și nu e caracteristică pentru nici o epocă, rod al concepției sale artistice.<sup>38</sup>

Barbu Cioculescu evidențiază efortul de autohtonizare pe care l-a întreprins poetul în *Pajere*, dovedind rafinament: pentru fiecare neologism, un altul a fost naturalizat, autorul preferă deseori cuvinte rare, echivalente regionale sau arhaice. Formațiuni galice de tipul „nu s-ar fi simțit la strâmt“ (*à l'étroit*) sau „orice nimic“ (*chaque rien*) se combină cu „argou nestrunit“, expresii grandilocvente de cancelarie sau de sorginte proprie. Virtuțile de retor ale lui Mateiu I. Caragiale dau la iveală trei de termeni cu aceeași semnificație („veninul, veghea și vițiu“, „lătăreață, lăbărtață și lapoșă“) sau triplete aglutinatoare („rea de gură, rea de muscă, rea de plată“).<sup>39</sup> „Artistul supralicitează, din prea plinul său lexical, șarjează irezistibil, ca unul ce este în posesia unei metode de mare randament. [...] Arii ce nu se întâlnesc sunt aduse să comunice, să-și amestece genele. Paradis și Infern se invadează reciproc, într-o gnoză a limbajului... [...] Marea lui artă se dovedește însă în capacitatea de a nu abuza de puterile deținute.“<sup>40</sup>

<sup>35</sup> cf. Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 213-217

<sup>36</sup> cf. Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 212-222

<sup>37</sup> cf. Maria Subi, *Mateine*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004, p. 109, 119

<sup>38</sup> cf. Alexandru George, op. cit., p. 28-33

<sup>39</sup> cf. Barbu Cioculescu, op. cit., p. LIII-LIV

<sup>40</sup> Barbu Cioculescu, op. cit., p. LIII-LV

La rândul său, Ioan Derșidan observă procedeele preluate de Mateiu I. Caragiale din retorica tradițională: gradația, simetria, contrastul. Exegetul e de părere că, dincolo de simetrii, pitoresc, fonetisme, arhaisme și argouri, iluminarea se manifestă prin existența unor parole, a unor enunțuri și termeni cu încărcătură liturgică<sup>41</sup> Maria Subi remarcă, de asemenea, termenii religioși ce conferă demnitate stilului înalt (*altar, candelă, cruce, duh, har, mucenic, păcat, pocăință, prihană*) și clișeele sintactice amintind de tiparele cărților bisericești (*a ispăși păcatul, odihnă să nu aflu, s-au împărtășit cu evlavie, harul ceresc să se reverse asupra-mi*).<sup>42</sup>

Nicolae Manolescu numea *Sub pecetea artei* capitolul dedicat lui Mateiu I. Caragiale în amplul său studiu despre roman, *Arca lui Noe*. Critica a recurs, la rândul său, la formulări ingenioase pentru a descrie virtuozitatea scriiturii mateine și iubirea autorului de frumos: „Atent la formă, Mateiu Caragiale face parte din familia meșteșugarilor neobosiți ai cuvântului și frazei”<sup>43</sup>; „arta lui e a artificialității somptuoase”<sup>44</sup>; „Cuvântul, trecut prin codul conotațiilor proprii unei confrerii, ales după sunetul său, înaintea înțelesului, dispus astfel încât să alcătuiască o muzică a vorbirii, capătă la Mateiu o funcție *opiacee*.”<sup>45</sup>; „*autocratismul estetic și sancțiunea etică*, dimensiuni constitutive [...] operei mateine”<sup>46</sup>; „poate cel mai laborios prozator al lumii”<sup>47</sup>; „virtuozitate stilistică, mânuirea remarcabilă a limbii și evocarea lirică a unei lumi paradoxale”<sup>48</sup>; „*Peregrin cucernic*, Mateiu Caragiale purcede la întâmpinarea și venerarea Frumosului în orice lucru...”<sup>49</sup>

*Meșteșug și artificialitate*, sunt, alături de *frumusețe*, cuvinte ce revin obsedant, desemnând rețeta lui Mateiu I. Caragiale de plăsmuire a frumosului.

## BIBLIOGRAPHY

Baconsky, A. E., *Matei I. Caragiale*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1985

Caragiale, Mateiu I., *Craii de Curtea-Veche*, ediție îngrijită de Perpessicius, studiu introductiv și note finale de Teodor Vârgolici, București, Editura Tineretului, 1968

Crohmălniceanu, Ovid S., *Proza artistică – Mateiu Caragiale*, vol. *Mateiu Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1985

Crohmălniceanu, Ovid S., *Stilul matein*, vol. *Cinci prozatori în cinci tipuri de lectură*, București, Editura Cartea Românească, p. 1984

Cioculescu, Barbu, *Studiu introductiv*, vol. *Mateiu Caragiale, Opere*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1994

Constantinescu, Pompiliu, *Matei Caragiale*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1985

Cotruș, Ovidiu, *Opera lui Matei I. Caragiale*, București, Editura Minerva, 1977

Derșidan, Ioan, *Mateiu I. Caragiale – carnavalescul și liturgicul operei*, București, Editura Minerva, 1997

George, Alexandru, *Semne și repere*, București, Editura Cartea Românească, 1971

Lovinescu, Vasile, *Al patrulea hagialâc*, București, Editura Cartea Românească, 1981

Manolescu, Nicolae, *Sub pecetea artei*, vol. *Arca lui Noe*, București, Editura Eminescu, 1991, vol. III

Mioc, Simion, *Structuri literare*, Timișoara, Editura Facla, 1981

Muthu, Mircea, *Alchimia mileniului*, București, Editura Minerva, 1989

<sup>41</sup> Ioan Derșidan, op. cit., p. 221, 230

<sup>42</sup> cf. Maria Subi, op. cit., p. 28-30

<sup>43</sup> Perpessicius, op. cit., p. 37

<sup>44</sup> Ovid S. Crohmălniceanu, *Proza artistică – Mateiu Caragiale*, vol. *Mateiu Caragiale interpretat de...*, p. 159

<sup>45</sup> Idem, *Stilul matein*, p. 230

<sup>46</sup> Mircea Muthu, *Alchimia mileniului*, p. 104

<sup>47</sup> Edgar Papu, op. cit., p. 168

<sup>48</sup> Ioan Păler, op. cit., p. 219

<sup>49</sup> Maria Subi, op. cit., p. 197

- Muthu, Mircea, *Literatura română și spiritul sud-est european*, București, Editura Minerva, 1976
- Oancea, Ileana, *Semiostilistica*, Timișoara, Editura Excelsior, 1998
- Paler, Ioan, *Romanul românesc interbelic*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998
- Papu, Edgar, *Matei Caragiale și structura excepției*, vol. *Din clasicii noștri*, București, Editura Eminescu, 1977
- Perpessicius, *Mateiu Ion Caragiale: „Craii de Curtea-Veche”*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1985
- Petrescu, Liviu, *Realitate și romanesc*, București, Editura Tineretului, 1969
- Sorescu, Roxana, vol. Ioan Derșidan, *Mateiu I. Caragiale – carnavalescul și liturgicul operei*, București, Editura Minerva, 1997
- Steinhardt, Nicolae, *Mateiu I. Caragiale: „Craii de Curtea-Veche”*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1985
- Subi, Maria, *Matine*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004
- Vartic, Ion, *Spectacol interior*, Cluj, Editura Dacia, 1977
- Vianu, Tudor, *Fanteziștii*, vol. *Matei Caragiale interpretat de...*, București, Editura Eminescu, 1985
- Vlad, Ion, „...Această carte de înțelepciune” (*Mateiu I. Caragiale*), vol. *Lectura prozei*, București, Editura Cartea Românească, 1991

## PAUL GOMA: LA DÉSACRALISATION DE L'HISTOIRE ET LA RÉHABILITATION DE LA FINITUDE. BONIFACIA

Mariana Pasincovski

PhD, Indep. Reseacher

**Abstract:** As part of an extensive study, the text aims to reveal the story of the student re-enrolled at the faculty of philology in the conditions of total and totalitarian bondage and of an irreversible imbalance of forces, in which the historic absolutism was given the absolute right to life and death. On this background, a memorial of the human community is established in the solidarity of the victims of dehumanization. Paul Goma opposes the acts of autonomy and defiance to the aim of seeking power for the sake of power, his ambition being to accept and examine precisely the lack of measure of the period. He points out its vulnerabilities and denounces its illusions, attacks its principles and kills its incarnation. The narrator opposes the personal to impersonal and gives prevail to the man. He restores his greatness, together with his universal possibilities: reflection, solidarity, the call to absolute love. For depriving the history and the effectiveness of their right of supreme judges and pleading for the reconstruction of the very existence itself, the narrative self passes into the "others"

**Keywords:** totalitarianism, dehumanisation, memorial, solidarity, absolute love.

En combinant le ton narratif avec celui dialectique, la deuxième partie du roman *Bonifacia* poursuit l'histoire de l'étudiant réinscrit aux études en philologie dans le spectacle d'une perpétuelle recherche, souvent dramatique, de soi-même. C'est, en effet, le moment de la constitution de la configuration du futur écrivain, dans un trajet définissant l'existence, en établissant des choix qui fracassent, dans les conditions d'un enchaînement total et d'un déséquilibre irréversible de forces – scandaleux du point de vue du pouvoir, humiliant du point de vue de la victime – la chaîne intérieure de l'oppression.

Le narrateur oppose des actes d'autonomie et de défi au but de rechercher le pouvoir pour le pouvoir. De cette façon, le *leitmotiv* « c'est maintenant que je le découvre » fait progresser la recherche et la détection de l'ingrédient primaire de la composition de la guérison de la peur et d'autres blessures graves qui stérilisent et paralysent la conscience. En contribuant à révéler la vérité sur le monde, la remémoration devient la garantie de la récupération de l'identité et un mémorial de la communauté humaine que l'auteur avance dans la solidarité des victimes de déshumanisation, dans un acte sans réciprocité, car celui-ci contient en lui-même sa propre récompense.

De manière assez caractéristique, la reconstruction du passé, en appelant à des sources concrètes, répond à la nécessité de lutter contre les différentes écoles négationnistes, tueurs de la mémoire, selon Pierre Vidal-Naquet (voir Todorov 1996 : 242). C'est le cas des *spectres* de Marx dont l'incarnation est décelée par Jacques Derrida : « Ceux qui viennent maintenant, *dans le présent et dans l'avenir* (...), ceux qui ont été annoncés encore au XIXe siècle doivent s'éloigner du passé, de leur *Geist*, ainsi que de leur *Gespenst*. En fait, ils doivent cesser d'hériter. Ils ne doivent même pas entreprendre ce labeur du deuil durant lequel les vivants supportent les morts, s'occupent des morts, se laissent supportés et occupés, *joués* par les *morts*, *les* prononcent et *leur* parlent, portent leurs noms et parlent leur langage. [...] » (Derrida 1999 : 172).

C'est à ces morts que Paul Goma fera l'éloge. Par érection en principe ? Non, mais en revendiquant le sens de la vie, en plaidant pour la loi et l'unité, en commun accord avec l'appel exemplaire de David Rousset : « Vous ne pouvez pas refuser ce rôle de juge, écrit-il. Il est votre devoir le plus important, anciens prisonniers politiques. [...] Les autres, qui n'ont jamais été détenus dans des camps, peuvent invoquer le manque d'imagination, d'incompétence. Mais nous sommes des professionnels, des spécialistes. C'est le prix que nous devons payer pour le surplus de vie qui nous a été donné » (Todorov 1996 : 280).

Comment ce « surplus » se manifeste-t-il ? À quelles preuves est-il sujet ? Qu'est-ce qu'il découvre et comment évolue-t-il ? De quoi habille-t-il sa nouveauté ? Par quoi se différencie-t-il ? Quelle compétence de lecture

nécessite-t-il ? Cene sont que quelques-uns des détails que nous avons l'intention de refléter, en réunifiant l'image fractale de l'écriture.

Après une analyse profonde des topos centraux du roman, la seconde partie de *Bonifacia* renoue le bout de l'histoire après trois semaines. Disparue sans préavis suite à la discussion sur le thème de la littérature interdite, Bonifacia est redécouverte dans le même espace d'initiation, celui universitaire. Mais pas directement par le narrateur, mais, cette fois, à travers les collègues. Plus précisément, à travers leurs chuchotements. Le changement du sujet de mise au points'annonce, donc, dès le début. Si dans la première partie du livre les événements sont vus et présentés du point de vue du narrateur, cette fois, l'histoire se concentre à travers ses collègues. On présente leur vision et leur point de vue. Pourquoi ? Peut-être parce qu'on assiste au changement du sujet général de la focalisation. En d'autres termes, c'est l'inversion des pôles de cette relation : l'intérêt collectif pour l'étudiant réinscrit au début du roman, accueilli avec des fleurs, se déplace sur son collègue, Bonifacia (Adelina) Frânculescu. Privé d'accès direct, marginalisé et transféré en arrière-plan, le narrateur n'a que le pouvoir de connaître ceux qui l'entourent. Comme dans l'exemple ci-dessous :

C'est seulement maintenant que je la découvre (au bout de trois semaines) et je souffre : je ne suis pas seul à la découvrir, les collègues, eux aussi, ont découvert cet être de la chaire :

« Bienvenue, camarade Frânculescu, nous sommes tous heureux de vous voir, n'est-ce pas ? »

Tout l'amphithéâtre répond à l'unisson que oui, on est heureux. [...]

C'est seulement maintenant que je la découvre, à travers les chuchotements des collègues. [...]

- As-tu vu le miracle ? Savais-tu que la maladie transforme la vache en jument ?

- Elle est devenue belle à croquer ! Je pensais que c'est juste moi qui la trouve belle, mais si toi aussi, tu le dis... Est-ce que c'est seulement parce qu'elle a maigri ?

- Peut-être qu'elle a été hospitalisée à Aslan.

- À Gerovaslan, on est hospitalisé à long terme : des mois, des années – c'est juste les étrangers avec des dollars qui sont acceptés pour une période plus courte...Et qu'est-ce que Babaslanca aurait pu lui faire pendant seulement trois semaines ?

- Alors... ils l'ont changée ! ricane quelqu'un. [...]

- Attendons la pause pour entendre ce qu'elle dit : si c'est toujours elle, ils ne lui ont changé que la peau, mais pas la langue... Dommage... [...]

Pause. Aucune possibilité que je puisse l'aborder moi aussi. Même pas son pupitre : je n'ai pas de place – quoi faire : faire la queue pour voir Bonifacia ? Je sors pour fumer.

- Tiens, *toi* ! Georgeasca m'a glissé quelque chose dans la poche – puis : Ne lis pas ici, va dans les toilettes, *toi* ! (Goma 2006 : 128-129).

Toutefois, ces observations exigent certaines corrections. Pas au sujet de la reproduction narrative, mais surtout celle du cadre. L'impression générale, au-delà des hypothèses des acteurs ou des actants, persiste en faveur d'un simulacre de personnage, construit à l'aide des formes qui existent et non simultanément. Qui s'incarnent et disparaissent en même temps.

Jusqu'à un certain point, Bonifacia paraît réelle, mais même là, elle tourne autour des extrêmes : soit elle est difforme et placide jusqu'à l'inexistence, soit hypnotisée comme une morphine, indispensable et accaparante. Après quoi, en souscrivant à des causes plus ou moins claires, elle fait un retour avec de nouveaux as dans sa manche, en arrondissant son ancien personnage « plat ». Mais dès que sa transformation devient possible, elle soulève des soupçons. Est-ce le résultat d'un hasard innocent ou celui d'un événement diabolique suite auquel l'ombre a asséché le corps, en prenant sa place ? Dans tous les cas, les différentes apparences, parfaitement malléables, dénotent une identité déconstruite ou plutôt, l'absence de celle-ci. Présomption que nous alimenteront et maintiendront dorénavant avec des arguments infaillibles, présents sous forme subtile, mais suffisants pour la condamner aux jeux illicites des forces.

L'un d'entre eux est même la lettre non signée, envoyée en cachette en guise de notification préventive. Et préméditée. En fait, pour le moment, le narrateur parvient à ne pas tomber dans ce jeu. Ou, au moins, d'y croire. La lettre réactive sa mémoire et lui apprend quoi ne pas faire. Comme dans un palimpseste, des plans temporels et des scènes différentes, avec référence douloureuse à Jilava et Gherla, se superposent dans son esprit. Il pense au sinistre



capitaine et investigateur Enoiu, le tueur de Negrea de la Faculté de Philologie, qui « *s'est pendu horizontalement* ». On voit se profiler, en arrière-plan, la détermination du narrateur de réserver à la mort une place dans sa vie. Obligation qui s'assumera les prérogatives du premier-né dans cette partie du livre engagé dans la lutte pour préserver la mémoire, l'information et la vérité. En fin de compte, dans tout

Il y a une place : la remémoration. En guise de compensation, de récompense, de vengeance [...].

Je vous demande de payer œil pour œil, dent pour dent [...]. Si je ne meurs pas, j'écris tout ce que je sais sur le mal que vous avez fait – passeulement à moi. Et pas autrement.

Bon. Maintenant, on peut lire. Maintenant, on peut même comprendre ce qu'on lit :

*Attention !!! Perquis. chez toi!*

*Cache bien la lit. int. Détruis le billet. Tendremen* (Ibid: 130-131).

Le narrateur oppose donc les vices quotidiens aux actes de vertu qu'il explore et illustre en même temps. En accord avec le principe de Primo Levi, « je voudrais vous comprendre pour vous juger », il s'assume le rôle de témoin, en se situant au-delà de la haine et de la résignation. Il essaie de comprendre, sans transformer les événements en *monument* (en racontant sans chercher à établir une relation entre ces derniers et d'autres faits du passé et du présent), mais un *outil* qui puisse informer la capacité d'analyser le présent (Todorov 1996 : 246). Il est conscient que, comme l'explique Tzvetan Todorov, « refuser de rester à cette célébration inversée de l'horreur qui est l'acte de raconter le passé sans essayer de le comprendre, et donc le comparer avec d'autres événements, passés et présents, ne signifie pas que nous voulons tourner cette page de l'histoire, mais que nous avons finalement décidé de la lire. [...] Pour nous donner une chance de ne pas revivre et répéter le passé, il faut donc le soumettre à ce triple test, sans hésiter à le remettre à sa place » (Ibid : 246-247). Mais ne pas le payer avec du sang, mais, selon Mendel (le personnage de Primo Levi du roman *Maintenant ou jamais*), avec de la justice : « Le sang n'est pas payé avec du sang. Le sang est payé avec de la justice ». Si les persécuteurs sont persécutés à leur tour, cela ne veut pas dire qu'ils payent leur dette envers eux ; au contraire, celle-ci augmente (Ibid : 229).

Décidé de ne pas répondre à la haine par la haine, mais avec la mémoire, Paul Goma illustre l'incapacité générale de l'homme à résister et à ne pas agir que de la manière dont il a été dressé :

Une fois dans la rue, je me retrouve :

- Tu vas où, mon homme ?

Vraiment : il va où cet homme ? Et pour faire quoi ? (Bien!) Cacher la lit. int.? La litinte ? Et si la perquis. est chez moi, ne vais-je pas tomber dans leur piège? [...] (Goma 2006 : 131).

C'est, d'abord, l'effet direct de l'endoctrinement dans une société où seule l'opposition par la pensée est possible : en opposant à tout l'appareil de propagande seulement des désirs irrationnels, dit Czesław Miłosz, l'individu se demande s'il ne devrait pas en avoir honte ? D'autre part, poursuit l'auteur, le parti veille attentivement à contrer la *transmutation* de ces désirs – nationaux et libérateurs – dans de nouvelles formulations de dotation de force vitale, c'est-à-dire adaptés aux nouvelles exigences et ayant la chance de conquérir les masses. Enfin, un contrôle total est institué maintenant et pour toujours : « L'ennemi potentiel existera toujours, un ami ne sera que celui qui accepte les 100%. Celui qui accepte juste 99% sera un ennemi caché, parce que la différence d'un pourcent peut donner naissance à une nouvelle Église » (Miłosz 2008 : 228-230).

C'est ces absurdités que Paul Goma veut démasquer. Comment ? En problématisant la notion de contrôle et en convertissant l'expérience en action, en acte. En prouvant qu'on peut vivre sans une résistance imposée et en montrant qu'on peut créer sa propre résistance. En illustrant, avant tout, sur les traces des grands penseurs, la pensée qui est l'origine du monde contemporain. Éloquent à cet égard est l'exemple de Feuerbach, théorisé par Albert Camus, dans *L'essence du christianisme*, qui remplace toute théologie par une religion de l'homme et de l'espèce : « Quand la misère vivra sa vie, quand les contradictions historiques seront résolues, « l'État sera le vrai dieu, le dieu humain ». Ainsi, *homo homini lupus* devient *homo homini deus* » (Camus 2011 : 380).

Identifié avec l'organisation de l'État, le Parti Communiste contrôle toute la vie du pays. Le clivage de la société en deux camps de valeur inégale, les citoyens-modèle et les ennemis de classe, exclut tout compromis. Mais

surtout, cela détermine, comme le prouve Tzvetan Todorov, à travers certaines des caractéristiques du mécanisme totalitaire, l'action sur la condition morale des individus :

1. L'ennemi – de race ou de classe, sans importance – est nécessairement un ennemi extrémiste contre qui une guerre d'extermination est justifiée.

2. L'État, et non l'humanité, est le seul en droit de juger sur le bien et le mal.

3. L'État aspire à contrôler la totalité de la vie sociale d'un individu. Il étend son contrôle sur l'ensemble de la sphère publique de la vie de chaque personne, en violant autant que possible la vie privée.

Par conséquent, conclut l'auteur de *Face à l'extrême*, le fait que l'état a acquis tous les objectifs ultimes de la société, a un double effet. D'une part, les sujets soumis au totalitarisme vivent un certain soulagement parce que la responsabilité personnelle des décisions est un fardeau insupportable. D'autre part, le pouvoir les oblige à se limiter à une seule pensée et un comportement instrumentaux (Todorov 1996 : 122-124).

Peu importe combien de détours on fait, on revient toujours au point initial qu'on a tenté d'abolir : en fusionnant le blâme historique et celui individuel, il est clair de soi-même que, dans l'empire de la négation et du nihilisme, les communistes ont déchaîné des démons irresponsables et la terreur est devenue le plus court chemin vers l'immortalité. L'absolutisme historique a obtenu le droit absolu de vie et de mort. Or, « au moment où nous reconnaissons la nécessité historique comme une sorte de peste, nous ne versons plus de larmes sur le sort des victimes. [...] Parce que nous ne pouvons nous révolter que contre *quelqu'un*. Et ici, (...) il n'y a personne » (Miłosz 2008 : 246).

Dans cette situation, l'ambition du narrateur serait d'accepter et d'examiner notamment l'absence de mesure de l'époque. Entrevoir ses vulnérabilités et dénoncer ses illusions, attaquer ses principes et tuer son incarnation. Opposer le personnel à l'impersonnel et favoriser l'homme. Rétablir sa grandeur, ainsi que ses possibilités universelles : la réflexion, la solidarité, l'appel à l'amour absolu.

Sans aucun doute, la tâche de l'artiste, à ce moment, est de définir une attitude. Accepter de s'examiner pour apprendre à se révolter. Passer, en essayant les principes et la définition de la valeur, de « l'état de fait à l'état de droit, du voulu au souhaitable ». Prouver que, malgré le biographisme invoqué, son action n'a pas de déterminations égoïstes. Car, en dépossédant l'histoire et l'efficacité du droit des juges suprêmes et en plaidant pour la reconstruction de *l'existence même*, l'égo narratif passe en « les autres » :

... Tant que nous étions prisonniers et *eux* : vice-versa, les choses étaient claires : ils faisaient ce que le parti leur avait appris de faire : nous torturer, nous humilier, nous liquider – et nous essayons de ne pas lâcher... Les relations entre les parties étaient claires : de bourreau à victime [...]. Nous nous sommes dégonflés, nous nous sommes vidés d'espoir, jusqu'à ce que nous sommes arrivés à nous punir nous seuls, en donnant aux flics la ceinture pour qu'ils nous tapent sur les fesses.

Voilà ce que nous sommes devenus – c'est *pourquoi* je ne retourne pas à la maison ! (Goma 2006 : 133-134).

De cette façon, le témoignage du narrateur prouve une transformation des relations traditionnelles. En vue d'un fonctionnement efficace, « la liberté totale » (ou totalitaire) doit maintenant répondre à l'impératif de s'élargir aux *trois dimensions de l'histoire* : l'espace, le temps et les gens. Et l'homme ne doit être qu'« un jeu de forces qu'on peut appuyer rationnellement ».

Mais qui peut garantir que les juges d'aujourd'hui ne seront pas les traîtres de demain, en établissant entre *eux* et *nous* une relation de solidarité ambivalente ? Surtout qu'« en terminant son histoire à sa manière, la révolution ne tue pas n'importe quelle révolte. Elle s'engage à tenir responsable chaque homme, même le plus docile, pour le fait que la révolte a existé et existe encore » (Camus 2011 : 475). L'un des nombreux exemples est celui même de l'ancien membre de parti, Belu Zilber, déclarant, après une détention de 17 ans sous la direction d'anciens collègues, avec référence à l'intolérance de diffuser l'idéologie communiste, que « les idées font saigner »<sup>1</sup>. Une vue similaire est illustrée par le texte de Paul Goma dans une colonie de l'esprit où la haine est le moteur de « ceux consacrés en bestialité » :

<sup>1</sup> « Je savais que les idées saignent, mais je ne pensais pas que la comédie peut causer la mort », Andrei Șerbulescu, *Monarhia de drept dialectic. A doua versiune a memoriilor lui Belu Zilber* (La monarchie de droit dialectique. Une deuxième version des mémoires de Belu Zilber), Humanitas, Bucarest, 1991, p. 40.

J'ai connaît un certain Károly :officier supérieur de sécurité et commandant de la prison Târnăveni qui s'est réveillé en '56, « collègue » avec nous, des bandits (et il est devenu, très rapidement, garçon sage) ; il nous a dit quel était le Serment du Sécuriste :

« Je jure d'haïr... » (Goma 2006 : 132).

On peut avancer l'argument selon lequel l'un des mécanismes fondamentaux du pouvoir absolu, placé en bonne place dans la course pour créer « le nouvel homme », est le sécuriste. Esclave des raisons fondamentales de l'efficacité, il est de loin l'outil le plus approprié dans la lutte contre l'ennemi extrémiste, pour qui il cache un profond ressentiment, en le sachant meilleur que lui du point de vue social, intellectuel ou physique.

Sans pouvoir compter sur la persuasion, qui est de la vérité, le régime recourt à la coercition. Les stratégies coercitives sont le principal moyen de contrôle, en cultivant chez les gens l'esprit de l'obéissance. En assurant par tous les moyens des conditions favorables à son instauration. Comment ? À l'aide de l'outil exemplaire de la dialectique : Seulement en détruisant le dualisme de l'homme, dit Czesław Miłosz, et en le diluant complètement dans la solution sociale (...), on peut libérer les forces de la haine nécessaires à la réalisation du nouveau monde (Miłosz 2008 : 227). Après quoi, l'homme n'est rien de plus (ou de moins) qu'un animal à former à qui on administre le sérum mortel de la peur et qui, entre mourir ou tuer, choisit de vivre. En tuant.

Cependant, il y a ceux qui refusent de vivre. Ils renoncent à l'instinct animal de conservation, à la réduction matérialiste de l'âme<sup>2</sup>, et sont prêts à mettre leur vie en jeu afin de (re)acquérir la valeur humaine. Ils ne se prêtent pas au dressage bien qu'ils se soient demandés plus d'une fois si leur opposition n'est pas une erreur. Il y a des gens qui sont étrangers à la notion de docilité et qui répondent à la contrainte avec intelligence<sup>3</sup>, à la manipulation avec émeute. L'exemple qui suit est suggestif à cet égard :

Non, je ne rentre pas chez moi. Juste parce qu'ils m'attendent. Ils ne m'attendant pas comme un gibier – qui pourrait venir ou pourrait bien ne pas venir, jamais. Pas comme un animal sauvage, mais comme un animal dressé ;conditionnement (hélas, Pavlov...) :comme eux, les bourreaux, ont émis certains signaux, moi, la victime de service, dois faire mon devoir de répondre « selon leurs attentes » – engardant la proportion : comme à Pitesti ; comme à Aiud, Jilava, Botosani, dans les années 60 (Goma 2006 : 134).

L'invocation de la condition personnelle favorise la perception de la condition collective et le narrateur rappelle notamment le cas des *disciples dans la solitude*, condamnés à l'introspection perpétuelle. Bannis de la terre d'Abraham, les errants aux portes de la cité n'ont que la Torah (« La Loi ») de Moïse, implantée dans les cœurs, pareille à un serpent de cuivre :dans le nouveau monde, on ne peut pleurer ou se réjouir que dans le silence « (mais qu'on ne le voit pas – que même moi, je ne puisse pas le voir !) », la justesse des relations étant « inversement proportionnelle à la quantité de « secrets » confiés à l'autre ». » Ou parfois même à soi-même.

Car la peur des habitants (honnêtes) de ce monde prend des connotations inattendues : elle transcende celles corporelles afin de gagner celles métaphysiques : « j'ai peur de moi-même ; j'ai peur de renoncer devant la première peur et de *rentrer chez moi, de peur...* » (Ibid : 134).

C'est, en fait, le cri d'indignation d'Adam Michnik devant l'échafaud menaçant de la dignité : « ... Je fais ce choix parce que j'ai peur. J'ai peur qu'en sauvant mon cou, je pourrais perdre mon honneur » (Michnik 1997 : 33).

<sup>2</sup>Voir Julien Offray De La Mettrie, *Omul mașină. Și alte opere filozofice (L'Homme-machine. Et d'autres travaux philosophiques)*, Traduction, étude introductive et remarques par de G. Brătescu, Bucarest, Editura Științifică, 1961.

<sup>3</sup>Révéléateur en ce sens est le témoignage de Primo Levi qui, se référant aux chances de survie à Auschwitz-Monowitz, où il a été envoyé et forcé à travailler à la fin de janvier 1944, indique qu'il n'y a que deux voies possibles, selon les deux catégories de gens, bien distinctes : les sauvés et les damnés, et celui qui ne sait pas comment devenir *Organisateur, Combinateur, Proéminent*, finit rapidement par être « musulman » (terme désignant ceux qui sont faibles, inaptes, ceux destinés à la sélection):« Être abattu est la chose la plus facile possible; il suffit d'accomplir tous les ordres qu'on reçoit, de ne manger que la ration, d'obéir à la discipline du travail et à celle du camp. L'expérience a montré que, exceptionnellement, on peut résister de cette manière plus de trois mois. Tous « les musulmans » gazés ont la même histoire, ou plutôt, n'ont aucune histoire : ils ont suivi le cours jusqu'au bout, naturellement, comme des rivières qui se jettent dans la mer.[...] Leur vie est courte, mais leur nombre est indéfini; les *Muselmänner*, ceux noyés, sont l'épine dorsale du camp; eux, la masse anonyme, sans cesse renouvelée et toujours la même, composée des non-hommes qui marchent et travaillent en silence, dont l'étincelle divine s'est éteinte, trop vidés de tout ce qu'ils avaient pourvraiment souffrir. On peut à peine les appeler vivants : on peut à peine appeler leur mort mort, dont ils n'ont pas peur parce qu'ils sont trop fatigués pour la comprendre », *Mai e acesta oare un om?... (Si c'est un homme)* Traduit par Doina Condrea-Derer, Bucarest, Univers, 974, pp. 126-127.

Dans quelle mesure le salut devant la catastrophe imminente est possible – ou non – est une leçon de vie et nous avons l'intention d'y assister, en suivant les traces nues et torturées de la jeunesse de Paul Goma.

## BIBLIOGRAPHY

Camus 2011: Albert Camus, *Fața și reversul; Nunta; Mitul lui Sisif; Omul revoltat; Vara* (*L'Envers et l'Endroit, Noces, Le Mythe de Sisyphe, L'Homme révolté, L'Été*), Traduit par Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, Bucarest, RAO.

Derrida 1999: Jacques Derrida, *Spectrele lui Marx. Starea datoriei, traviul doliului și noua Internațională* (*Spectres de Marx : L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*), Traduit par Bogdan Ghiu et Mihaela Cosma, Préface par Cornel Mihai Ionescu, Iași, Polirom.

Goma 2006 : Paul Goma, *Bonifacia*, 2<sup>e</sup> édition, revue et rétablie, Bucarest, Anamarol.

La Mettrie 1961 : Julien Offray De La Mettrie, *Omul mașină. Și alte opere filozofice* (*L'Homme-machine. Et d'autres travaux philosophiques*), Traduction, étude introductive et remarques par de G. Brătescu, Bucarest, Editura Științifică.

Levi 1974: Primo Levi, *Mai e acesta oare un om?... (Si c'est un homme)*, Traduit par Doina Condrea-Derer, Bucarest, Univers.

Michnik 1997 : Adam Michnik, *Scrisori din închisoare și alte eseuri* (*Lettres de prison et autres essais*), Traduction et soin de l'édition par Adriana Babeți et Mircea Mihăieș, Préface par Vladimir Tismăneanu, Iași, Polirom.

Miłosz 2008 : Czesław Miłosz, *Gândirea captivă (La pensée captive)*, Traduction de polonais par Constantin Geambașu, Préface par Vladimir Tismăneanu, Épilogue par Włodzimierz Bolecki, 2<sup>e</sup> Édition, Bucarest, Humanitas.

Șerbulescu 1991: Andrei Șerbulescu, *Monarhia de drept dialectic. A doua versiune a memoriilor lui Belu Zilber* (*La monarchie de droit dialectique. Une deuxième version des mémoires de Belu Zilber*), Bucarest, Humanitas.

Todorov 1996 : Tzvetan Todorov, *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX* (*Face à l'extrême. Victimes et auteurs du XXe siècle*), Traduit de français par Traian Nica, Bucarest, Humanitas.

## EDUCATIONAL ASPECTS RELATED TO FIGHTING OBESITY AT PUPILS

Ramona Vlad

DMD, MA, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş

*Abstract: Obesity represents a complex action, characterised through increasing body weight because of the adipose tissue. In the past decades obesity has become one of the most frequent nutrition diseases in the world. The global growth of obesity prevalence and of the overweight, is due to both energy input enhancement with a high caloric density, rich in fat and sugars, as well as to a decrease in physical activity, as a result of sedentarism. A healthy nutrition and fighting obesity at pupils are public health priorities. Children and young people represents a very important target group, because early healthy food habits are the most efficient methods in preserving health on a long term. An unhealthy family lifestyle has negative effects on a harmonious development of the child and brings to an excessive food consumption, offering a fake feeling of safety and psychological comfort. In school we become accustomed to hygienic and healthy living habits. The educational process aims to make us become familiar with some rules and norms of the community children live in. An important role is the one of the parents, consultations and meetings, lectures and themes related to children's health. In treating obesity we will be looking to get a negative energy balance, reducing the caloric intake, based both on diet and increasing energy consumption, through practising physical exercises. Practising physical exercises in the open represents an efficient strategy in preventing increasing overweight. Besides all these, psychotherapy has an important role. Through specific methods the psychotherapist will educate the child in view to adopting a healthy lifestyle, he will make him feel good in his body, he will make him appreciated and understood at his true value.*

*Keywords: obesity, pupils, nutrition, education, physical exercises.*

Obezitatea reprezintă o afecţiune complexă, caracterizată prin creşterea greutăţii corporale datorită ţesutului adipos. În ultimele decenii a devenit una din cele mai frecvente boli de nutriţie din lume, luând uneori amploarea unei pandemii. Flynn MA, et al. (2006)

Un studiu efectuat în 79 de ţări arată că există 250 de milioane de obezi în lume, din care se estimează că 22 de milioane sunt copii cu vârsta mai mică de 5 ani; ideea centrală a studiului sugerează că 50% din copiii obezi vor deveni adulţi obezi. Barlow SE. (2007)

Creşterea la nivel global a prevalenţei obezităţii şi supraponderiei se datorează atât creşterii aportului energetic, ca urmare a consumului de alimente cu densitate calorică crescută, bogate în grăsimi, zaharuri, cât şi scăderii activităţii fizice ca o consecinţă a creşterii sedentarismului. Nutriţia sănătoasă şi combaterea obezităţii la copil sunt priorităţi de sănătate publică. Copiii şi tinerii reprezintă un grup ţintă foarte important, deoarece crearea unor obiceiuri alimentare sănătoase, încă din primii ani ai copilăriei, este cea mai eficientă metodă de păstrare a stării de sănătate pe termen lung.

Obezitatea apare ca un dezechilibru între aportul caloric (crescut) şi consumul energetic (diminuat).

### **Factorii determinanţi ai obezităţii la şcolari**

Printre principalele cauze care duc la apariţia obezităţii la copil sunt: singurătatea (părinţii fiind prea puţin implicaţi în educarea copilului în vederea unui stil de viaţă sănătos), lipsa comunicării, a afectivităţii şi sedentarismul. Stilul de viaţă nesănătos al familiei are efecte negative asupra dezvoltării armonioase a copilului, ceea ce duce la consumul exagerat de hrană, acesta oferind sentimentul de siguranţă şi confort psihic.



## Factorii de mediu

- **Mediul familial**

Este știut faptul că la vârsta preșcolară și școlară copiii se orientează după modelul parental. Se poate spune că alimentația lor este determinată și de situația economică a familiei. În familiile cu venituri mici pot apărea dezechilibre în comportamentele alimentare, cu consecințe nefaste în evoluția ulterioară a copiilor, în adolescență sau în viața adultă. Riscul de apariție a obezității încă din copilărie poate fi una dintre consecințele alimentației necorespunzătoare și a lipsei de exercițiu fizic.

- **Școala**

Are o importantă misiune în educarea unor comportamente sănătoase, prin însușirea de cunoștințe de bază referitoare la alimentația sănătoasă, consumul de apă, un program zilnic care să includă exercițiul fizic, precum și prin formarea unor deprinderi și atitudini corecte față de un mod de viață sănătos.

- **Comunitatea și societatea**

Comportamentul sedentar al copilului poate fi influențat prin creșterea accesibilității la activități fizice, prin conștientizarea necesității practicării unui sport.

## Factorii comportamentali

Reclamele televizate pot avea un impact nefavorabil asupra comportamentului alimentar al copiilor: mâncarea de tip fast-food, dulciurile concentrate (ciocolata, bomboanele) și băuturile carbogazoase. Consumul necumpătat de pâine, dietele bogate în grăsimi, cu deficit de fibre alimentare, precum și lipsa unui orar fix și servirea mesei în grabă pot crește excesiv aportul de kilocalorii.

De asemenea, printre factorii ce pot favoriza obezitatea se numără și greutatea (mică/mare) la naștere. Malnutriția intrauterină, asociată cu o creștere rapidă în greutate postnatal, poate să conducă la obezitate și diabet zaharat. Mamele obeze pot da naștere unor nou-născuți macrosomi și, pe termen lung, aceștia pot dezvolta obezitate. Popa I, Brega D, Alexa A. (2001)

Lipsa alimentației la sân poate determina obezitatea copilului. Riscul de apariție a obezității scade direct proporțional cu durata alăptării; se estimează o scădere cu 4% a riscului, pentru fiecare lună de alăptare. Moreno LA, Pigeot I, Ahrens W. (2011)

## Efecte în plan psihosocial

Problema kilogramelor în plus poate avea urmări grave asupra psihicului unui copil sau adolescent, pornind de la factori precum: complexe de inferioritate legate de aspectul inestetic, discriminarea la care sunt expuși începând cu poreclele și respingerea la jocuri, integrarea dificilă în grup și societate, marginalizarea, respectul de sine diminuat și preocupările obsesive pentru slăbit.

## Remedii ale obezității

În tratarea obezității se va urmări obținerea unui bilanț energetic negativ, prin reducerea aportului caloric - bazat atât pe dietă, cât și pe creșterea consumului energetic, prin activități fizice. Pe lângă acestea un rol deosebit îl are și psihoterapia.

Prin metode specifice, psihoterapeutul va educa copilul în vederea adoptării unui stil de viață sănătos, îl va face să se simtă bine în corpul lui, înțeles și apreciat la adevărata sa valoare. Acesta poate improviza discuții tematice și jocuri de rol, copiii putând astfel să înțeleagă obiectivul terapiei: un corp frumos și sănătos. În cadrul grupului de psihoterapie, datorită fenomenului de „universalizare” (în grup regăsindu-se mai multe persoane cu aceeași problemă), copilul nu se va mai

simți complexat, deoarece realizează că există și alți copii ca el. Puterea exemplului va juca un rol important în mobilizarea copilului.

Recomandări nutriționale de care trebuie să se țină cont în stabilirea dietei copilului obez:

- Stabilirea unui program regulat al meselor;
- Consumarea unor porții mici la mesele principale și gustări;
- Prepararea alimentelor prin coacere sau fierbere, evitându-se prăjirea;
- Adecvarea porțiilor ca mărime, în funcție de vârsta copilului;
- Limitarea mâncărilor și băuturilor cu densitate calorică mare și valoare nutrițională redusă (băuturi dulci, alimente bogate în grăsimi și dulciuri);
- Alegerea produselor lactate sărace în grăsimi;
- Creșterea consumului de fructe, legume și cereale;
- Consumarea unor cantități adecvate de apă între mese;
- Consumarea unui mic dejun bogat (fructe proaspete, cereale integrale, fructe uscate, nuci);
- Consumul din abundență al salatelor la masa de prânz;
- Evitarea mâncatului rapid și creșterea ratei masticăției. Popa I, Brega D, Alexa A. (2001)

Pentru școlarii mici poate fi utilizată un tip de dietă hipocalorică, structurată echilibrat care este concepută pentru nivelul lor de înțelegere. Aceasta folosește o schemă de codificare pe baza culorilor și împarte alimentele în trei categorii:

- pentru consum liber (alimente cu densitate calorică redusă) - culoarea verde;
- pentru consum moderat (alimente cu densitate calorică medie, bogate în proteine) - culoarea galben;
- pentru consum limitat (alimente cu densitate calorică mare, bogate în zaharuri și/sau grăsimi concentrate) - culoarea roșie.

În ceea ce privește terapia comportamentală, se va stimula controlul aportului alimentar de către familie. Copilul nu va fi forțat să mănânce și va fi învățat să recunoască foamea și senzația de sațietate. Este recomandat să nu se folosească recompense alimentare. Mărginean CO. (2010)

Alături de alimentație, exercițiul fizic joacă un rol important în scăderea greutatei.

Un studiu realizat în Noua Zeelandă a arătat că excesul ponderal în rândul copiilor din două comunități rurale poate fi diminuat prin creșterea oportunităților de practicare a activităților fizice. Taylor RW, et al. (2006)

Exercițiul fizic desfășurat în aer liber constituie o strategie eficientă pentru prevenirea creșterii excesului ponderal. S-a demonstrat că prevalența obezității este cu 27-41% mai mică în cazul celor care practică activități fizice în aer liber, de cel puțin două ori pe săptămână. Cleland V, et al. (2008)

Pentru scăderea în greutate este recomandat să se practice efort aerob, deoarece acesta conduce la combustia lipidelor din organism. Are o intensitate moderată, spre niveluri submaximale. Volumul efortului este mare și durata este de peste 60 de secunde. În urma acestui tip de efort nu se produc substanțe toxice pentru organism. Fibrele musculare care sunt implicate în acest tip de efort au în compoziție mai puține proteine contractile, dar sunt puternic vascularizate. Se asigură astfel o irigare puternică a mușchiului, având loc transportul oxigenului și substanțelor nutritive acolo unde este necesar.

Exercițiile aerobe potențază activitatea sistemului cardiovascular ajutând astfel la oxigenarea celulelor din zonele periferice. Neagu N. (2017)

Copiii vor fi încurajați să practice un sport care le face plăcere, explicându-li-se beneficiile exercițiului fizic. Activitatea fizică constantă previne și reduce obezitatea, ajută la dezvoltarea corectă a musculaturii, întărește sistemul imunitar, ajută la o postură corectă și are un rol important în dezvoltarea mintală și psihică a școlarului. Practicarea sportului de la o vârstă fragedă ajută la formarea spiritului de disciplină și autodisciplină, la dezvoltarea creativității, îmbunătățește coordonarea și relația copilului cu alți copii și cu adulții. Se recomandă să se desfășoare mai multă activitate fizică în școli.

În cadrul școlii se formează comportamentul, obișnuințele igienice, deprinderile de viață sănătoasă. Procesul educativ își propune familiarizarea cu anumite reguli și norme ale colectivității

în care trăiesc copiii, cu respectarea și însușirea acestora. Importantă este și educarea părinților, prin consultații și ședințe cu părinții, lectorate cu tematică privitoare la sănătatea copiilor.

Educația pentru combaterea obezității la școlari reprezintă una dintre modalitățile de promovare a cunoștințelor privind sănătatea copiilor și de formare a atitudinilor și deprinderilor necesare unui comportament responsabil și sănătos.

## BIBLIOGRAPHY

1. Flynn MA, McNeil DA, Maloff B, et al. - *Reducing obesity and related chronic disease risk in children and youth: a synthesis of evidence with 'best practice' recommendations*, Obes Rev, 2006; Suppl. 1:7-66.
2. Barlow SE, The Expert Committee - *Expert Committee Recommendations Regarding the Prevention, Assessment, and Treatment of Child and Adolescent Overweight and Obesity: Summary Report*, Pediatrics 2007; 120:164-192.
3. Popa I, Brega D, Alexa A - *Obezitatea copilului și țesutul adipos*, Ed. Mirton, Timișoara, 2001.
4. Moreno LA, Pigeot I, Ahrens W - *Epidemiology of Obesity in Children and Adolescents. Prevalence and Etiology*, Springer Series on Epidemiology and Public Health Vol. 2, 1<sup>st</sup> Edition, 2011.
5. Mărginean CO - *Nutriția copilului sănătos și bolnav*, Ed. University Press, 2010, 131-132.
6. Taylor RW, Mcauley KA, Williams SM, et al. - *Reducing weight gain in children through enhancing physical activity and nutrition: the APPLE project*, Inter J Pediatr Obes, 2006; 1(3):146-52.
7. Cleland V, Crawford D, Baur LA, et al. - *A prospective examination of children's time spent outdoors, objectively measured physical activity and overweight*, Int J Obes (Lond), 2008 Nov; 32(11):1685-93.
8. Neagu N - *Nutriția și Efortul Fizic*, 2017, 38.

## PSYCHOLOGICAL APPROACHES TO JEWISH SELF IN ROTH'S FICTIONALITY: A CINEMATIC REPRESENTATION OF SUBJECTIVITY

Majid Shirvani, Cristina-Georgiana Voicu

MA, Lorestan University, Khorramabad, IRAN, Former Post-PhD Fellow, Romanian  
Academy, Iași Branch, ROMANIA

*Abstract.* This article proposes a critical self-diagnosing survey as an alternative psychological act of self-disclosure in Roth's fictionality. In deconstructing the proteic concept of Jewish identity, Roth's self-reflection permeates the narrative by infinite voices forging subjectivity to play a central role in Roth's fiction, bearing multifaceted, polyphonic determinations: racial, ethnical, and sexual. Roth mirrors an integrated, restored self which is not only reflected by the cultural and social discourses but also socially constructed by signifying American practices. The psychological (i.e. psychodynamic, functional, developmental) as well as discursive approaches of the self – in Roth's fictionality – reflect Roth's guilt and frustration (self-criticism/censoring) with his sub-cultural position between mainstream experience and his Jewish-American transgressive self where the feeling of alienation still remains as a psychological residue. This article tackles the idea that the Jewish self does not function only within an imagined psychological ground, but also within an extended cinematic framework (philosophical, moral and sociological) – that challenge our expectations regarding the alternative physical and meta-fictional worlds Roth creates within it.

*Keywords:* Subjectivity, Philip Roth, Jewish identity, deconstructive narrative therapy, self-reflexivity

### Introduction

Philip Roth's most remarkable fictional trait resides in his constant liability to exploring and portraying the inevitably subjective, fallacious, self-justifying plight. Such a deconstructive attempt involves examining the most hidden background of the human psyche, exposing the most unpleasant realities about the authentic stimulus in support to the sublime self-narratives. In his realist and postmodern novels, Roth deals with two entirely dialogical approaches to the self, in spite of their variety. In his psychological experiments, the self is subjected to unconventional transformations whose only aim is to unbalance the reader, generating a feeling of confusion despite the evident lack of a narrative logical core. During his postmodernist focus on subjectivity, a substantial depiction of Roth's polyphonic strategy in dealing with self-disclosure is exposed in his novel *Deception*. At a certain point in the novel, the protagonist Philip Roth, who is an acclaimed writer, mysteriously mirroring the author himself, meets another Philip Roth who apparently introduces himself as the 'real' Philip Roth, thus confusing both the 'real' Philip Roth and the reader. The consequence is a mild confusion between the 'real' and 'non-real' meant by the author's self-reflexive<sup>1</sup> effect of focusing the reader's attention to the essence of the fictional world as a subjective construct, as an *ad infinitum* fractalic reflection of the act of writing itself. Roth's aim is to deal with the issues of inter-subjectivity, exploring the psychological foundations of his characters' behavior as well as the mystery of the human plight by using the interior monologue and psychological realism. The aim of this article is to evidence that Roth's fiction emphasis focus on the inter-subjective response as the vital condition for subjectivity itself. By disclosing the strategies Roth employs in forging his characters' subjectivity, we argue that Roth's supporting goal is to place the inter-human

<sup>1</sup> Following the idea of the psychoanalytic-literary partnership, "subjectivity, then, implies both a condition and a process, inasmuch as one becomes a subject, or is subjectified." (Luke Johnson, *Literary Subjectivity: A Lacanian Approach to Authoriality*, PhD Thesis, University of Sydney, 2013, p.9), <https://opus.lib.uts.edu.au/bitstream/10453/24203/2/02whole.pdf>, Accessed on May 28<sup>th</sup>, 2017.

in-between the existence of human subjectivity and self. For our field of investigation we chose three novels that will be subjected to analysis: *Portnoy's Complaint*, *The Human Stain*, and *American Pastoral*.

In focusing on Roth's fictionality, we will first provide a brief outline of Roth's attitude to the self and fluidity of subjectivity, as well as a critical overview of the literary, psychological and philosophical influences on Roth's subjectivity. Secondly, we will deal with various theories on subjectivity at the intersection of epistemology, philosophy of mind and philosophy of language starting with those emphasizing the flexibility of the self as an ongoing process as conveyed by Donald Davidson in *Subjective, Intersubjective, Objective: Philosophical Essays*; Martin Buber's philosophical treatise, *I and Thou*, and Tzvetan Todorov's essay *Human and Interhuman*.

### **The Disillusionment of Subjectivity**

On one hand, what become significant to Philip Roth's work are Davidson's and Buber's contributions to the psychological theories on subjectivity and expression of the structural duality of the self, which is one of Roth's main topics to be analyzed. While Buber states that subjectivity relies upon the Other, Davidson voices the transgressively contingent quest for freedom of every person who chose the way of self-engagement with that Other, thus establishing a world of meaninglessness, or meaningfulness. However, the price to be paid, is the sense of all-pervading meaninglessness, because man has surrounded himself by mere objects, not realizing that these objects are of his own making; man is oblivious of the fact that he is the author of his own world. This is where Buber's most important contribution to the theorization of subjectivity comes: the implied free will in the world we create for ourselves. We have the freedom of choice to create for ourselves a world of objects (*I-It* mode of engagement) to be used and manipulated.

On the other hand, Todorov reverses Bakhtin's ideas on subjectivity. Bakhtin's first claim was that a writer finds itself in an unbalanced relation to the fictional characters in a novel, arguing that "life finds its meaning, and thereby becomes a possible ingredient for aesthetic construction, only if it is seen from the outside, as a whole: it has to be entirely encompassed within someone else's horizon (Todorov, 1987: 74)". Being influenced by Dostoevsky's work, Bakhtin overthrows his outlook on the relationship between author and characters. As a consequence, Bakhtin labels his foundational 'monological' (absolute) pattern, while acclaiming Dostoevsky's 'dialogical' relationship to his characters. Thus stated, Bakhtin's dialogism declines the author's dominance/authority over the protagonist and these two types of consciousness have perfectly equal rights: "To use Buber's terms, Dostoevsky is the first to see the author-character relationship as belonging to the "I-Thou" (and not the "I-It") type (Todorov, 1987: 76)". Therefore, with the new autonomy that each character yields, it should not be implied that the author's role has become passive: characters are no longer objects ("it") exactly because the author himself wants them not to be so. It should be seriously avoided to regard him as an agent whose position has been faded away, but quite in the contrary, it should be underscored by keeping in mind that the character is enjoying his freedom thanks to author's artistic architecture. The latter agent, the protagonist, in his new light of existence, is no longer the holder of the author's consciousness, but a character who yields the conscious of his own self. In conventional literature, the author is the one whose transcendental voice integrates the values, ideologies, and desires of the characters with those of his own. In this way, characters could only exist if they could be linked to the author and as such, they would have no subjectivity of their own. Bakhtin believes that because of the dialogic nature of polyphonic novels each character is to recognize the autonomy of the other characters. Hence, characters gain such subjectivity that each one "speaks his or her own truth" in a dialogic atmosphere through which no truth is going to gain ascendancy over the other. In this new light of characterization, fictive avatars are no longer the finished entities, are no longer agents who existed merely to transmit their author's ideology, and are no longer objects, but rather, independent subjects who are capable of yielding their own *self-conscious* and *self-determinant* voices. Their voices are orchestrated with the same level that the author's voice does. So, when polyphonic novels embrace autonomous characters, then, various ideologies converse with each other. An important point about polyphonic novels is that in the verbal



exchange of ideologies no one is to surpass the other, even the author's. In consequence, author's voice loses its domination and its power of intercession.

Clearly enough, Dostoevsky underscored several consciousnesses at once and on the same level, and yet, introduced them from a stance of substantial authority, holding some truth, or unreal reporting the author's artistic subjectivity. Todorov's endowment consists in detecting and expressing that truth, by admitting that this plurality of consciousnesses requires rejecting the idea of a single truth. Davidson's initial thesis is that languages are *intrinsically* public objects: "Language is in its nature... intersubjective" (Davidson, 2001: 219) As Davidson also posed it: "The theory of truth we must presume lies in available facts about how speakers use the language." (Davidson, 2001: 182) After recognizing and validating the subjectivity of the characters, their consciousnesses gain paramount of significance. Like language, human consciousness is stratified and in the dialogue of the novel each interacts with the other. Hence, one's consciousness becomes a pastiche of many consciousnesses. Language, as a product of this consciousness thus becomes stratified, so one's use of language cannot be a pure production of his mind. This threat on truth and self-consciousness brought about a feeling of uncertainty, indeterminacy, fragmentation, and decanonization.

In his dialogical exploration to subjectivity, alluding to Dostoevsky's confession that he was not a 'psychologist', but a 'realist in the higher sense', Todorov brings about:

"This means that Dostoevsky is not satisfied to express an inner truth, but that he describes human beings who exist outside himself, and that these individuals cannot be reduced to a single consciousness (his own): human beings are different, which implies that they are necessarily several; human multiplicity is the truth of the very being of humanity. This is the underlying cause of Dostoevsky's attraction for Bakhtin. If we now attempt to grasp in a single glance the whole of Bakhtin's intellectual itinerary, we note that its unity is achieved in the conviction... according to which the *interhuman is constitutive of the human*. This would be in effect the most general expression of a thought that can by no means be reduced to the individualist ideology, and for which Bakhtin never stopped seeking what may now appear to us to be something like different languages intended to express a single thought." (Todorov, 1987: 82)

Subjectivity, as the function of the inter-human relation, is thus constantly forged and shaped. So as to capture Bakhtin's, or rather Dostoevsky's exhaustive gap on preliminary concepts of selfhood and subjectivity, Todorov moves on and juxtaposes Bakhtin's pattern with Rousseau's view of the subject as an autonomous object, to be compared with an 'Other', "whereas, for Bakhtin, the other participates in the very constitution of the self (Todorov, 1987:85)". Language has an inter-subjective quiddity that precedes one's subjectivity. So, subjectivity takes shape through language and because language is a social phenomenon, one's subjectivity is not to be purely dependent on one's own. From this viewpoint, the radical individuality of "I" is not self-sufficient because this "I" that is speaking, speaks a plurality of languages. Bakhtin's studies on literature thus aims to examine to what extent literary texts embrace this inter-subjectivity. In this new sense of language, the Rothian fictionality tends to embrace the stratification and the dynamic quality of language.

In Todorov's terms, Dostoevsky's portrayal of his fictional characters without privileging one at the expense of others can be outlined in terms of the inter-human subjectivity as the committed function of plight with an Other/another human being framed by an *I-Thou* (Subject-to-Subject) relationship, as Martin Buber theorized in his cinematic representation of subjectivity.

### **Jewish Self in Roth's Fictionality**

In Buber's terms subjectivity is possible to be established only in the dynamics of the *I-Thou* relation, while individuality occurs within the *I-It* ('experience') relation only:

"The *I* of the primary word *I-Thou* is a different word from the *I* of the primary word *I-It*. The *I* of the primary word *I-It* makes its appearance as individuality and becomes conscious of itself as subject (of experiencing and using). The *I* of the primary word *I-Thou* makes its appearance as person and becomes conscious of itself as subjectivity." (Buber, 1958: 62)

It is typical for Rothian fiction to advance individual matters of civil liberty, ethnic identity, as well as the concept of (Jewish) self. In this way, he investigates Jewish American identity<sup>2</sup>. To him, it is important to ask what it takes to be a Jew in a society that is mostly comprised of non-Jews? His novels expatiate upon this interrogation but never brings an answer or solution as if he wants to say that the discrimination fallen on Jews is an ongoing process. In *Portnoy's Complaint*, the promiscuous and sex-obsessed protagonist, Alexander Portnoy is unambiguously and compulsively driven to an extended confession on the couch of a psychiatrist, Dr. Spielvogel. Despite his efforts to self-development, Portnoy unveils his male subjectivity defeat at the end of his extended monologue to Dr. Spielvogel. Having a Jewish<sup>3</sup>-American origin, Portnoy grows up with the anxieties and complaints of his parents against the socially-dominant class of non-Jews, unconsciously assimilating his parents' self-perception of being the objects of oppression and discriminations as ideological effects of the Jewish minority. Throughout the novel, Portnoy engages in struggling against that mentality of victimhood, and rebels against his parents, against social norms and conventions of a multicultural American society, against his self-perceived ethnic sense of marginality<sup>4</sup>. Therefore, the focus here is on the level of the *inter-human*: the protagonist's failure to overcome his self-objectifying perception as well as the objectifying of everybody else, or his impotence to accept his own conflicting impulses. Consequently, Alexander Portnoy shifts his self-perception as an 'object'/victim who has to live up according to his parents' expectations, his Jewish community or ethnic standards etc. onto the women in his life, using them as objects, in his turn. He acts from the cognitive attitude of an object relating to other objects. The pattern of his relationships overlaps to what Martin Buber secondly proposed as the *I-It* (Subject-'Object' of experience) pattern of self-commitment<sup>5</sup>. Portnoy cannot escape from the corrupted pattern of self-hate failing to commit to an *I-Thou* romantic relationship. Roth's skeptical attitude towards Portnoy is equally exhibited in the fact that he also voices his characters' moral imperfections.

According to Martin Buber's pattern of subjectivity, the performative self can only manifest within the *I-Thou* ('encounter') relationship. Psychologically predictable, Portnoy's subjectivity is hindered; in his complaint for pleasure, he remains a young boy in a mature body, being terrified by assuming responsibility. At the beginning of his monologue he is an 'object' of experience viewed as a thing to be used and manipulated for benefit' sake or directed to a purpose; at its end he has not made any progress still being the object complaining for subjectivity.

In *The Human Stain*, deconstructing subjectivity brings into question the absolute concepts of self, class, and racial identity by highlighting the image of men and women driven by anxiety in the multicultural America, and focusing on the proteic and fluid Jewish identity construction and difference by negotiating the self-distortions in perceiving the voices of minorities (the Others). This performative construction of identity in Roth's fiction authorizes the self with the open-endedness of self-invention and reflexivity.

<sup>2</sup> In this respect, Jeffrey Rubin-Dorsky argues that: "Jews in America have the opportunity to create themselves as Jews, first by acknowledging the presence of Jews in history (...), and then by expressing their freedom through the reinvention or reconfiguration of Jewishness" (Rubin-Dorsky, 2003: 227). Concurrently, this radical metamorphosis of subjectivity becomes an intrinsic part of the Jewish identity which persuades Roth to remain loyal to his Jewishness.

<sup>3</sup> The focus here is put on his Jewish subjectivity in order to fulfill his self-invention.

<sup>4</sup> While dealing with the discrepancy between Jewish and non-Jewish it is widely acknowledged that, the Jewish-American immigrants were trying to replant themselves in the new residences by en-housing, assimilating, and rebuilding their selves. An important point that merits to be emphasized here is that this process of assimilation brings forward problems of social and personal consciousness: it is typical of diasporas to keep their collective traits when they are convened in their own community, but since maintenance of identity in foreign communities does not make sense, diasporas would have less insistence in executing their collective traits there. Accordingly, diasporas have to create a new identity, one that would make them more similar to the majorities. It means that in order to stop the progress of the deepening rift within human being and originality, diasporas reframe a new identity. Roth is well conversant with the fact that a complete assimilation with the adopted land is almost impossible and at its best, diasporas could only be peripheral members of the majorities. This justifies the senses of unbelongingness and double consciousness that Rothian characters suffer from.

<sup>5</sup> It must be argued here that the second point he states in outlining the qualitative differences as well as the temporal distinction between these two types of engagement with the world within his philosophical treatise is that the *I-Thou* relation is placed at a higher level than the *I-It* relation.

The tragic difference in *The Human Stain* is circumscribed to the characters' will whose identity is carried out by self-invention<sup>6</sup>, an identity that refuses to be socially constructed<sup>7</sup>. Tormented by political correctness and hate, Roth's protagonist, Coleman Brutus Silk, is an African-American becoming a Jewish-American respected professor and sometimes dean of faculty at Athena College in western Massachusetts. However, even if his white skin allows him to pass as a 'white Jew'<sup>8</sup>, he is yet incapable to completely cast out his ethnic behavior of relating to the world. In exploring the "singularity" that has "been his inmost ego-driven ambition" (Roth, 2001: 131) while constantly manipulating the reality by his self-fashioning from African-American to Jewish-American, Coleman makes use of his white skin during a critical historical moment and thus pushes his obsessive needs to achieving the ideological construct of the American Dream<sup>9</sup>. He falls in love with Steena while their mutual committing relationship reaches a point where Coleman starts making plans for their future marriage and decides to introduce her to his family. Failing to overcome her racial prejudice regarding his racial background, Steena declares him her disagreement: "I can't do it! (Roth, 2001: 32)" and leaves him without any other explanation. It is with her that Coleman adhere to Buber's *I-Thou* engagement connection. After being traumatically objectified/victimized and abandoned by his beloved, Coleman decides to separate from his family and to pass as white. He astonishingly grasps that he married his wife only for her curly hair, treating his wife also as an object to be used to achieve his ecstatic ideal of high-ranking social prestige and impossibility to racial difference. In criticizing Coleman's subjective instrumental attitude to the self, Roth employs the words of the protagonist's mother: "You are white as snow, yet, you think like a slave (Roth, 2001: 48)" to emphasize the major difference in his subjective radicalization.

Basically, during his search for self-invention<sup>10</sup>, he pursues an idealistic, racial equality, unconsciously relinquishing his authentic freedom. After he strategically negotiates his self as a life project by acting according to the subjectivity of an object/victim<sup>11</sup>, Coleman starts treating the others as objects to be used and manipulated to support his project of self-sufficiency, while engaging with his wife and children in Buber's *I-It* type of relation. However, failing to acknowledge his fear-driven behavior, Coleman becomes in fact the only supporter of his self-contradictory lies and self-deception while pursuing the external trappings of success. For example, when he is charged with making use of racist remarks against two of his students, Coleman paradoxically cannot explain the absurdity of that accusation by disclosing the fact that he is an African-American. Although he loses all he had striven for so far, his job and his colleagues' support as well as his wife due to her terrible shock she suffered from that charge, he cannot jeopardize his life's project. Therefore, he starts meeting Faunia Farley, a thirty-four-year-old janitorial help at the Athena College who doubles up as a cleaning woman in the local post office. During his identity crisis, Coleman starts his self-recovering together with Faunia in his attempt to retrieve what he had lost forty years ago: his capacity to see another human being as a subject. At the end of the novel, once he does not condition himself as an object Coleman restores his subjectivity in an act of engaging with another individual in the initial *I-Thou* relational mode. Intrinsically, the novel can be justifiably considered as a paradigmatic shift in Rothian fictional discourses negotiating identity, thus transcending the conventional narrative and articulating a constant critique of white racism unwaveringly anchored in ethnicity.

Another Rothian character who becomes the 'object'/victim of the radical individuality is embodied by the post-Jewish-American, Seymour Levov (or Swede), the protagonist of the *American Pastoral*.

<sup>6</sup> According to Steven Kellman, "Silk's life converges and collides with others who also believe in self-begetting." (Kellman, 2001: 429)

<sup>7</sup> Professor Amy Hungerford's lecture on *Philip Roth, The Human Stain*, (cont.) [April 9, 2008], delivered at Yale University, <http://oyc.yale.edu/transcript/498/engl-291>, Open Yale Courses 2017, Accessed on June 1<sup>st</sup>, 2017.

<sup>8</sup> More details on the "white Jewish" question posed in *The Human Stain* can be found in Helene Meyers' essay on 'Identity Crisis', *Washington Independent Review of Books*, March 10, 2017, <http://www.washingtonindependentreviewofbooks.com/features/identity-crisis>, Accessed on June 1<sup>st</sup>, 2017.

<sup>9</sup> See Debra Shostak, *Philip Roth – Countertexts, Counterlives*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004, p.154.

<sup>10</sup> Dean Franco offers a linear perspective on this issue: "Coleman's whiteness and Jewishness are established by the erasure of his blackness – an identity itself contingent, the being of which is a being-under-erasure." (Dean, 2004: 91)

<sup>11</sup> Ironically, Roth's protagonist becomes "a victim of his own self-inventions" as Timothy Parrish argues (Parrish, 2004: 435)

In adopting the pastoral life standards of the WASP establishment members, he benefits from his Nordic appearance, likewise Coleman Silk.<sup>12</sup> His paradoxical dream<sup>13</sup> resides in his belief that the organic articulation of individuality is perfectly integrated/disguised into the American society/mainstream, without any ethnic residues<sup>14</sup>: “to respect everything one is supposed to respect; to protest nothing; never to be inconvenienced by self-trust; never to be enmeshed in obsession, to be tortured by incapacity, poisoned by resentment, driven by anger” (Roth, 1997: 28-29). The ethnic anxiety is alleviated when Roth adds that “the post-immigrant generation of Newak’s Jews had regrouped into a community that took its inspiration more from the mainstream of American life than the polish shtetl” (Roth, 1997: 10). Being absorbed by his enthusiastic dream of American perfection, he unconsciously declines the fact that his wife and daughter are mere agents used for his pre-fabricated male self-fulfillment within the superficial American-Jewish assimilation<sup>15</sup>.

In a conversation with his brother Jerry, after his teenage daughter Meredith<sup>16</sup> (seen as a radical Jew) turned into a terrorist, by performing the shocking act of blowing up the local post office and killing a passer-by, while participating in a anti-Vietnam War protest – as an act to remind her father “of Jewish tradition of self-purification” and “in order to seek her own sense of self” (Gao, 2013: 316) – Seymour realizes that he is the one who turned his daughter into a victim – seen also as a ‘product’ of Seymour’s glorious American Dream pastoral life vision – by loving her as a *thing*, as an ‘object’ to benefit from in order to advance his biased notions of authority and self-recognition. By suppressing her Jewishness, Marry’s bombing “could also be regarded as the clash between American ideal and Jewish tradition” (Gao, 2013: 316) In contrast to Coleman, who succeeds in learning the lesson of his life project’s disintegration, Seymour fails in reaching a self-understanding all along the novel. He also fails to perceive that his daughter’s radical speech and loss of belonging come out from her search for self-identity. His first reaction to the dissolution of his idealistic dream is to remarry. Seymour finally adheres to his need to control, both his life, and the others’ lives, engaging in Buber’s *subject-to-object* type of relation. By deconstructing the stereotyped Jewish-American identity by the disillusionment of Seymour’s American Dream, Roth claims for a Jewish introspection into the assimilationist act to secure the self-consistent progression of Jewishness under the American multicultural background.

## Conclusion

By enforcing Buber’s, Davidson’s and Todorov’s perspectives on subjectivity to the already discussed novels, we may conclude that Roth’s concepts self-(exposure) and subjectivity result in the

<sup>12</sup> “Out of misinterpretation of American dream, the Swede falls into two pitfalls. One is the historical disparity which prevents the Swede to merge into American mainstream; another is the Swede’s effacement of his Jewish subjectivity in order to fulfill his self-transformation.” (Gao, 2013: 314)

<sup>13</sup> As Gao puts it in his article: “The Swede’s disregard of his Jewish subjectivity is also exhibited in his blind conformity to American ideology. He subjugates himself to his father’s authority by acting as a civilize son; he accedes to his wife Dawn’s luxurious demand by acting as understanding husband; and he tolerates his daughter Merry radical speech by acting as the liberal-minded father. In a self-restraint to be modest, to smooth everything over, to compromise, to keep decorum, never to break the code, never to hurt somebody’s feelings, the Swede practices American altruism by offering not only everything he could afford materially but his real self. Misguided by American altruism, he feels complacent about conforming to other’s expectation without realizing that he is captivated by other people’s mind power. Besides this, what the Swede surrenders is also his thinking power. When he misplaced conformity with altruism and misinterprets decency with unconditional tolerance, there’s no more Swede left, only the passive entity who is “an instrument of history”. With a false assumption of American dream, the Swede finds that his life is a false image of everything.” (Gao, 2013: 315)

<sup>14</sup> An extended survey on his ethnic backgrounds and contradictory nature of American Jewishness, “The American Jewishness in Philip Roth’s Fiction – The Thematic Study of *American Pastoral*” by Ting Gao in *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 3, No. 2, pp. 313-317, February 2013, doi:10.4304/tpls.3.2.313-317, can be found at <http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol03/02/13.pdf>. Accessed on May 28, 2017.

<sup>15</sup> The Jewish social assimilation is an inchoate process. The unity of American and Jewish identity is a pastiche-like coalescence that subjects Jews to a hollowed self: it makes Jews ask themselves their identity, home, and race while showing a strong tendency for resisting against assimilation into the zeitgeist of the mainstream because they are austere in keeping their ethos. Roth well knows that through the process of assimilation, each immigrant achieves his own new identity in accordance with the consciousness that is particular for each individual. As a whole, the Rothian characters are dissimilar on the ground that each reacts uniquely and differently within the milieu (foreign countries) they are residing in, according to the Jewish-American personality spectrum that is located between assimilation and a complete identification with Jewishness.

<sup>16</sup> As Mark Shechner suggests: “she is her father’s unconscious; she is the return of the repressed” (Parrish, 2007: 147)



authority and responsibility over one's self as a defense mechanism of engaging with Others in what Martin Buber designates the *subject-to-subject* relation as the exclusively realistic and conventionally 'mature' cinematic representation of subjectivity for Roth's protagonists.

## BIBLIOGRAPHY

- Buber, Martin. *I and Thou*. New York: Charles Scribner's Sons, 1958.
- Davidson, Donald. *Subjective, Intersubjective, Objective: Philosophical Essays*. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- Dean, Franco Jr. "Being Black, Being Jewish, and Knowing the Difference: Philip Roth's *The Human Stain*; Or, It Depends on What the Meaning of 'Clinton' Is". *Studies in American Jewish Literature* 23 (2004): 91.
- Gao, Ting. "The American Jewishness in Philip Roth's Fiction – The Thematic Study of *American Pastoral*". *Theory and Practice in Language Studies* 3.2 (February 2013): 313-317. DOI: 10.4304/tpls.3.2.313-317.
- Kellman, Steven G. "The Human Stain." *McGill's Literary Annual* 2000. John D. Wilson and Steven G. Kellman (eds.), vol. 1. Pasadena, CA: Salem Press, 2001.
- Parrish, Timothy L., "Ralph Ellison: The Invisible Man in Philip Roth's *The Human Stain*". *Contemporary Literature* 45.3 (2004): 435.
- Parrish, Timothy. *The Cambridge Companion to Philip Roth*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Roth, Philip. *The Human Stain*. New York: Vintage Int. Books, 2001.
- Roth, Philip. *American Pastoral*. New York: Vintage International, 1997.
- Roth, Philip. *Portnoy's Complaint*. New York: Chelsea House, 2004.
- Rubin-Dorsky, Jeffrey. "Philip Roth and American Jewish Identity: The Question of Authenticity". In Harold Bloom (ed.), *Philip Roth*. Bromall: Chelsea House Pub., 2003.
- Shostak, Debra. *Philip Roth – Countertexts, Counterlives*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004.
- Todorov, Tzvetan. "Human and Interhuman: Mikhail Bakhtin". *Literature and Its Theorists*. New York: Cornell University, 1987.



## FACTORS THAT CONTRIBUTE TO THE DEVELOPMENT OF THE PUPILS' CREATIVE POTENTIAL

Ramona Vlad

DMD, MA , University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş

*Abstract: Creativity is a complex public activity, which brings to a distinct product, it is the capacity of the human being to achieve something new in different forms, to reveal unknown aspects of reality, to elaborate original solutions and ways of problem solving expressing them through original personal means. Music is the art which expresses the dynamics of spiritual life that acts in the straightest way upon sensitivity and creativity. Considering, on the one hand, the complexity of creativity and the way in which music acts upon sensitivity and consciousness, and on the other hand the universe and childhood innocence, I decided to discover interferences between them, connections among music, painting and creativity, on the sublime ground of childhood. In the proposed study I started from the hypothesis that stimulating the students' creative manifestations, under a creative workout, together with many artistic activities, can bring to the growth of the pupils' creative potential. The target groups were made up of pupils from the 2nd and 6th grade. The research sample is made up of four groups of subjects. The experimental group is made up of two groups of subjects (from 2nd and 6th A and 6th B (44 pupils) from „George Enescu” National College of Music in Bucharest. The central group comprises two groups of pupils having the same age with the pupils of the 2nd grades and 44 pupils from the 6th grade from school no: 114 in Bucharest. There have been chosen groups of students from different schools in order to see how much the creative potential is influenced by the pupils' musical education, considering the profile of the pupil's school in the experimental group. The research that was carried out followed the classical plan: finding the creative potential of the four groups (two experimental and two control groups) through diagnosis tasks: the verbal test and creative attitude questionnaire and in the end testing the creative potential again through the same diagnosis tests on the four groups of subjects. Results have demonstrated that both experimental groups obtained better performances compared to the initial ones, that confirms the hypothesis at the beginning according to which- children's creative potential can be improved through artistic activities both at primary grades pupils, as well as at those in the secondary school.*

*Keywords: creativity, pupils, music, art, education.*

### Introducere

Creativitatea reprezintă o calitate umană determinată de o serie de factori individuali și sociali. Se consideră că persoanele înalt creative se caracterizează prin sensibilitate față de probleme, prin flexibilitatea gândirii, prin fluentă, prin capacitatea de a restructura, de a organiza și de a elabora.

Creativitatea este, în esență, un proces complex, o activitate psihică complexă ce se finalizează într-un anumit produs, este acea capacitate psihică a individului uman de a realiza noul, sub diferite forme: teoretică, științifică, tehnică sau socială, de a releva aspecte deosebite, necunoscute, ale realității, de a elabora căi și soluții originale de rezolvare a problemelor și a le exprima în forme personale inedite.

Inspirația poate fi caracterizată ca o stare psihică de tensiune puternică, având o durată variabilă, în cursul căreia se conturează, în linii generale, idei sau soluții noi. Atributele

esențiale ale inspirației sunt spontaneitatea și vibrația afectivă. “Ambianța emoțională le conferă copiilor siguranța necesară pentru a fi receptivi la ce e nou și necunoscut”. Faber A, Mazlish E. (2013)

Cercetările psihologice au arătat că inspirația este o etapă a procesului de creație. Cuvântul talent provine din limba greacă, *talanton* desemnând o unitate de măsură a greutateii sau o monedă având valoarea corespunzătoare unui talant de aur sau argint. În dicționarul Larousse, sensul psihologic al termenului se referă la aptitudinea sau superioritatea naturală de a face un anumit lucru. Creativ este cel care se caracterizează prin originalitate și expresivitate, este imaginativ, generativ, deschizător de drumuri, inventiv, inovativ.

Creativitatea nu poate fi studiată doar în plan personal, în absența unui domeniu cultural definit, în care inovația să fie posibilă. “Fără un grup de semeni care să evolueze și să confirme creația, este imposibil să diferențiezi ceea ce este creativ de ceea ce este doar improbabil sau ciudat din punct de vedere statistic”. Roco M. (2001)

După Paul Popescu-Neveanu, creativitatea este formațiunea complexă de personalitate ce constă dintr-o interacțiune și îmbinare de aptitudini și atitudini și se manifestă în metode și produse originale. Aptitudinile logice, imaginative sunt puse în valoare prin atitudinile creative. Creativitatea presupune corelația între demonstrația rațională și plăsmuirile de vis, între aspirații și realizare. Popescu-Neveanu P. (1993)

Un rol deosebit de important în activitatea creatoare îl au factorii motivaționali și de personalitate. Motivația incită, susține și orientează activitatea. Ea poate fi extrinsecă, exterioară (asociată, în cazul școlarilor, dorinței de a obține note mari, ambiției) și intrinsecă, interioară (exprimată prin interesul pentru cunoaștere, plăcerea de a investiga).

Noțiunea de creativitate face referință nu doar la artă, ci și la idei, ce pot fi transformate uneori în extraordinare opere de artă sau descoperiri științifice, produse noi, ingenioase, metode și procedee îmbunătățite, soluții (nedescoperite anterior) la probleme încă nerezolvate. Simister CJ. (2013)

Arta are o funcție socială bine stabilită, ce stârnește sensibilitate prin emoțiile și sentimentele profunde produse de creațiile artistice. Muzica este arta care exprimă dinamica vieții sufletești, este arta prin care omul se exprimă cel mai spontan și care acționează în modul cel mai direct asupra sensibilității și conștiinței.

Ținând cont de caracteristicile artei în general și ale muzicii în special, de complexitatea creativității, și, mai ales, de universul și inocența copilăriei, mi-am propus să descopăr interferențe între acestea, conexiuni între muzică, pictură și creativitate, pe terenul sublim al copilăriei. Am urmărit atingerea următoarelor obiective: formarea trăsăturilor artistice prin intermediul educației muzicale, aplicarea cunoștințelor de educație plastică pentru stimularea creativității și utilizarea jocului- strategie didactică pentru stimularea potențialului creativ.

În studiul propus, am pornit de la ipoteza că stimularea manifestărilor creative ale elevilor, în condițiile unui antrenament creativ coroborat cu numeroase activități artistice, poate conduce la creșterea potențialului creativ al acestora.

## Material și Metodă

Grupurile țintă au fost formate de elevi din clasele a II-a și a VI-a. Eșantionul cercetării cuprinde patru loturi de subiecți. Din grupul experimental fac parte elevii claselor a II-a A, B și a VI-a A, B de la Liceul de Muzică “George Enescu” din București. Elevii claselor a II-a A (40) au vârsta cuprinsă între 8-9 ani, iar cei ai claselor a VI-a (44) au vârsta cuprinsă între 12-13 ani.

Grupul de control cuprinde elevi având aceeași vârstă, 40 de elevi din clasa a II-a și 44 de elevi din clasa a VI-a ai Școlii nr. 114 din București.

S-au ales loturi de subiecți din școli diferite pentru a se putea evidenția în ce măsură potențialul creativ este influențat de educația muzicală a elevilor, avându-se în vedere specificul școlii elevilor din grupul experimental.

Elevii clasei a II-a de la Liceul de Muzică au un număr de patru ore de educație muzicală săptămânal. Aceștia li se adaugă numărul de ore de studiu individual care se recomandă a fi de cel puțin două ore zilnic. Elevii clasei a VI-a au șapte ore de educație muzicală în școală, pregătirea continuându-se cu ore de studiu individual acasă.

Colectivele de elevi supuse testărilor au fost omogene, atât din punct de vedere al rezultatelor la învățătură, cât și din punct de vedere al mediului de proveniență (nivelul intelectual, precum și starea materială a părinților).

Pentru verificarea ipotezei am folosit, înainte și după antrenamentul de stimulare a creativității, chestionarul de atitudini creative (Mihaela Roco, J.M. Jaspard) și o probă verbală (Paula Constantinescu).

Testul măsoară 16 atitudini creative, pentru fiecare atitudine existând câte 3 itemi (asigurându-se în acest fel controlul asupra fidelității și consistenței răspunsurilor).

Proba verbală a solicitat cât mai multe exemple de cuvinte din trei sunete care să înceapă cu același sunet. S-a notat originalitatea, flexibilitatea și fluența răspunsurilor, urmărindu-se totodată și categoriile gramaticale (respectiv, morfologice) în care acestea s-au încadrat, pe primul loc situându-se substantivele (72 de exemple), apoi verbele (18), adjectivele (6), adverbele (6), prepozițiile și conjuncțiile (7) și pronumele (3). Constantinescu P. (1987)

Antrenamentul creativ s-a desfășurat pe o perioadă de patru luni, de la 1 octombrie 2016 până la 1 februarie 2017. După terminarea antrenamentului cele două clase experimentale au fost supuse din nou testării potențialului creativ, cu ajutorul aceluiași teste aplicate inițial. În prima etapă s-au determinat atitudinile creative, potențialul creativ inițial, iar în cea de-a doua etapă s-a determinat potențialul creativ după terminarea antrenamentului creativ.

În timpul antrenamentului creativ am utilizat cu precădere metoda brainstorming, sinectica și jocul didactic, cu scopul atingerii anumitor scopuri: de cercetare sau de stimulare a creativității, de rezolvare a problemelor, de antrenament creativ. Activitățile muzicale au fost îmbinate cu cele de educație plastică. Audițiile muzicale au stârnit imaginația copiilor, care au reprezentat prin desene fragmentele audiate. În imaginile create de copii s-a putut surprinde simbioza dintre real și imaginar, dintre artă și joc. Prin lucrările realizate elevii au arătat că educația plastică, asemeni educației muzicale, intră în sfera creativității construind legături între gândire și imaginație, între realitate și fantezie.

Cu ajutorul acestor metode am reușit atingerea mai multor scopuri, în grade diferite, în special cultivarea câmpului asociațiilor, al metaforelor, al combinațiilor aleatorii în care posibilul, probabilul joacă un rol deosebit de important, încurajarea extrapolărilor și a fanteziei.

## Rezultate

Cercetarea desfășurată a urmat schema clasică a unei cercetări: diagnosticarea potențialului creativ a celor 4 loturi (2 experimentale și 2 de control) prin probe de tip diagnostic: chestionarul de atitudini creatoare și o probă verbală. A urmat antrenamentul de tip creativ cu subiecții din loturile experimentale și, în final, retestarea potențialului creativ prin aceleași probe de diagnostic pe cele patru loturi de subiecți. Rezultatele au arătat că ambele loturi experimentale au obținut în final performanțe crescute față de cele inițiale.

Putem spune că ritmul evoluției originalității școlarilor se diversifică în funcție de solicitare și de antrenarea creativității în activitate.

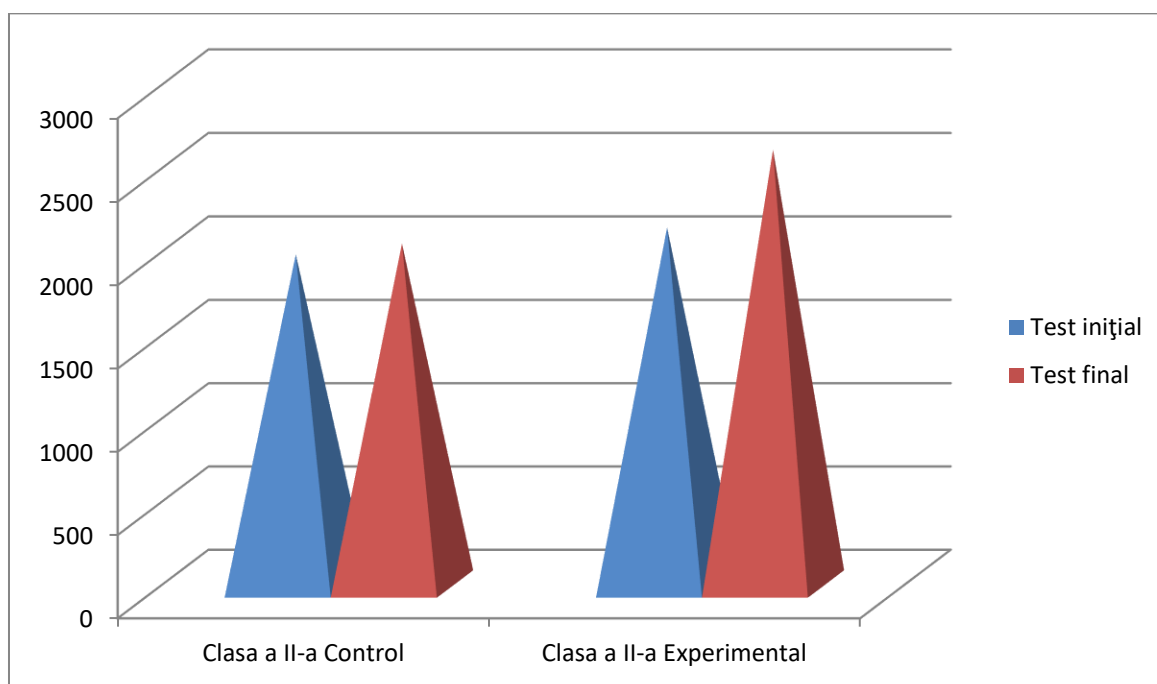
Am constatat la lucrările post-test din grupurile experimentale, o creștere a nivelului de complexitate al acestora, varietatea și ineditul.

În tabelele următoare sunt reprezentate rezultatele obținute de subiecții celor patru loturi înainte și după antrenamentul creativ. Diferențele înregistrate demonstrează o modificare calitativ superioară a potențialului creativ față de cel inițial, la grupele experimentale.

**Tabel 1. Rezultatele potențialului creativ inițial și final la clasele a II-a**

**Grupul de control și grupul experimental**

Nr. Elevi	Lotul	Proba potențialului creativ inițial	Proba potențialului creativ final
40	Clasa a II-a Grupul de control	1979	2044
40	Clasa a II-a Grupul experimental	2140	2606



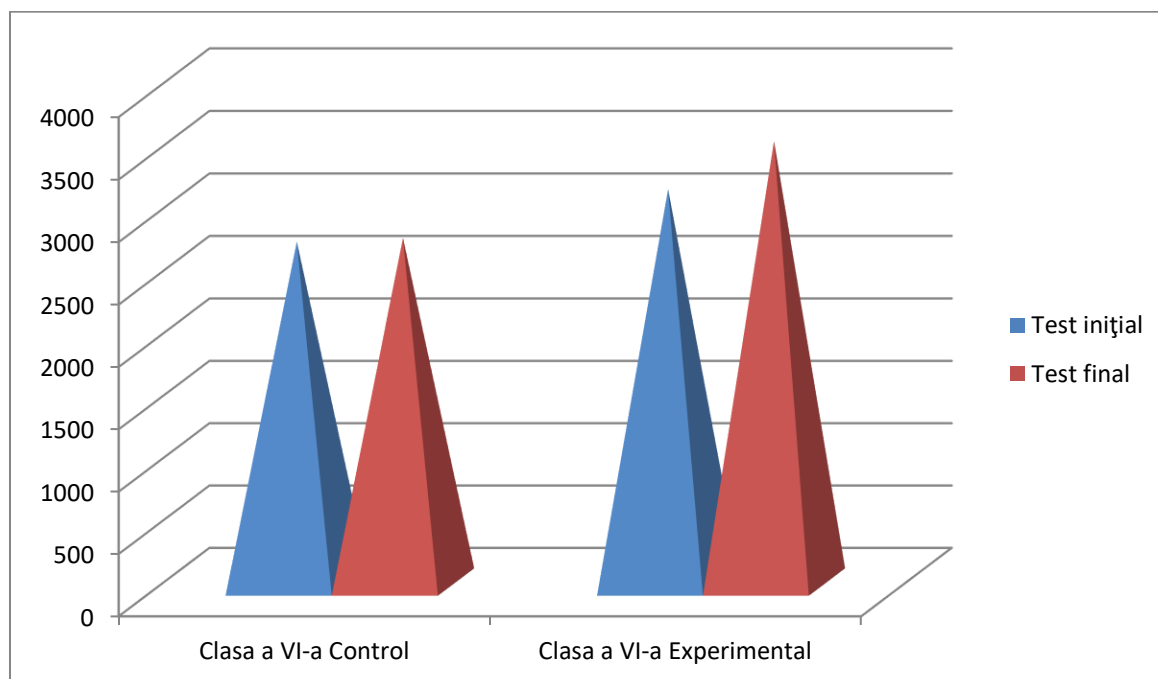
**Figura 1.**

**Tabel 2. Rezultatele potențialului creativ inițial și final la clasele a VI-a**

**Grupul de control și grupul experimental**

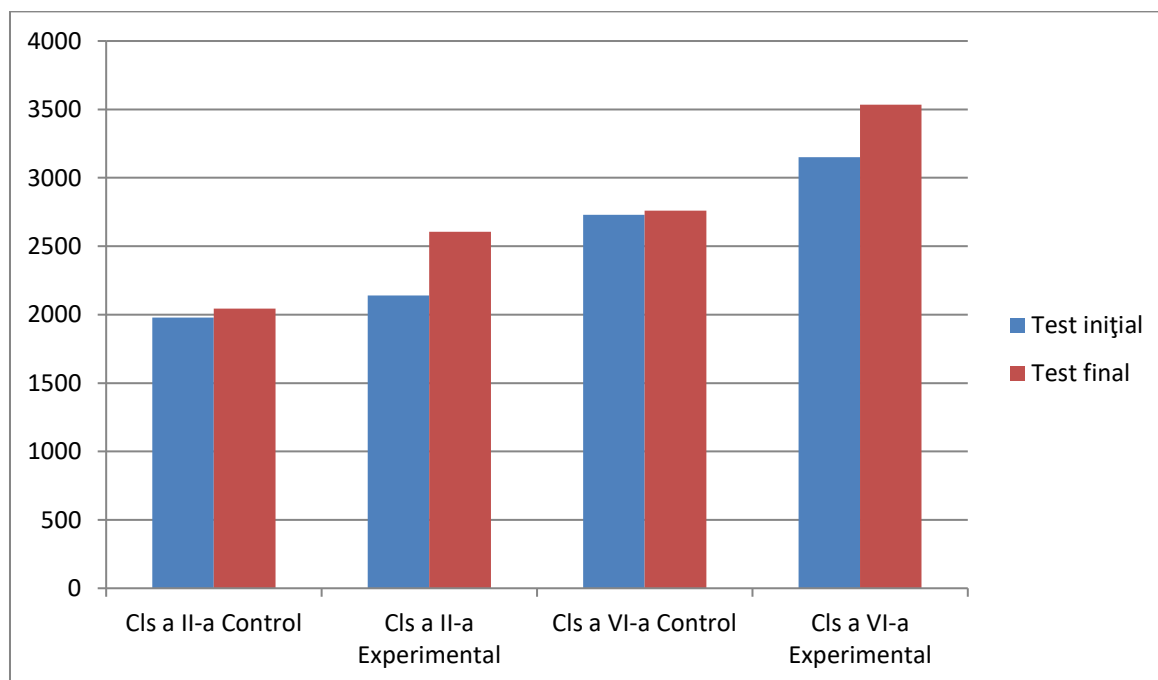
Nr. Elevi	Lotul	Proba potențialului creativ inițial	Proba potențialului creativ final
44	Clasa a VI-a Grupul de control	2730	2760
44	Clasa a VI-a Grupul experimental	3150	3535

La clasele a VI-a, la testul inițial, se poate observa o diferență semnificativă între media obținută de elevii claselor a VI-a de la Colegiul Național de Muzică, față de elevii de aceeași vârstă, de la Școala Gimnazială (420 de puncte). Aceasta poate fi datorată volumului mare de activități artistice pe care elevii școlii de muzică le desfășoară încă din primii ani de școală.



**Figura 2**

După cum reiese din graficele prezentate, ambele grupe experimentale au înregistrat diferențe mai mari între testele finale și cele inițiale.



**Figura 3.**



## Discuții

Rezultatele studiului arată că se poate îmbunătăți capacitatea creatoare a copiilor prin demersuri artistice susținute. Diferențele dintre nivelul creativ inițial și final arată eficiența demersurilor întreprinse, respectiv influența activităților artistice asupra capacităților creatoare ale copiilor.

Particularitățile ce se degajă prin compararea rezultatelor pe cele două niveluri de vârstă arată că vârstele școlare mai mici dezvoltă, prin antrenament, capacități creatoare mai mult decât vârstele mai mari. La grupele mari de vârstă, respectiv la clasele a VI-a, abilitățile operaționale și cunoștințele însușite de-a lungul anilor oferă un material mai bogat imaginației.

## Concluzii

Cercetarea întreprinsă a demonstrat spontaneitatea și elanul creativ al copiilor- motiv pentru care se poate desprinde concluzia că dezvoltarea sistematică a creativității prin activități artistice în copilărie poate fi de importanță majoră atât în menținerea potențialului creativ, cât și a evoluției sale ulterioare în cultivarea și stimularea creativității, premise ale dezvoltării creativității la maturitate. S-a demonstrat că la baza capacității creatoare a elevilor se află dezvoltarea viziunii artistice a copilului.

Creația artistică a copilului se caracterizează prin sensibilitate și ingeniozitate în contact cu lumea, prin forța și autenticitatea autoexprimării, prin transfigurarea lumii exterioare într-o imagine simbolică.

## BIBLIOGRAPHY

1. Faber A, Mazlish E - *Comunicarea eficientă cu copiii*, Ed. Curtea Veche, București, 2013.
2. Roco M - *Creativitate și inteligență emoțională*, Ed. Polirom, Iași, 2001.
3. Popescu-Neveanu P - *Creativitatea ca fenomen de emergență a sistemului psihic uman*, Comunicare științifică la Simpozionul Național „Perspectiva transdisciplinară asupra creativității și creației: inventica, creatologie, euristica”, Iași, 1993.
4. Simister CJ - *Jocuri pentru dezvoltarea inteligenței și creativității copiilor*, Ed. Polirom, Iași, 2011.
5. Constantinescu P - *Creativitate și potențial creativ*, Psihologie școlară, Ed. Universității, 1987.

## L'ECRITURE EPISTOLAIRE DE GABRIELLE ROY. UNE ETUDE DU PARATEXTE DE L'ŒUVRE

Veronica Ilaș

PhD., "Ștefan cel Mare" University of Suceava

*Abstract: The work of Canadian author Gabrielle Roy is most often inspired by her own biography: family, childhood, her career as a teacher and her travels. The rich correspondence Gabrielle Roy kept up with her family and friends is proving to be a wonderful gift from the author for her passionate readers. It is a door to cross to the privacy of the Quebec writer, a useful tool for the reconstruction and analysis of her work.*

*In this study, we aim to analyze the elements of the correspondence of Gabrielle Roy that unveil her manner of writing, the process of creation but also biographical information allowing us a more complex picture of the writer.*

*Keywords: correpondence, autobiography, fiction, hypertext, paratext*

La lettre existe depuis toujours dans la littérature universelle. L'étude de la correspondance des écrivains est une pratique fréquente dans la critique littéraire qui y voit une porte à franchir vers l'univers personnel de l'écrivain. Dans la littérature française et francophone on ne manque pas d'exemples d'écrivains dont les correspondances intimes ont été publiées et on fait l'objet de maintes études : Jean Jacques Rousseau, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, André Gide, Paul Valéry, Marguerite Yourcenar, etc.

Le genre de la correspondance rassemble les lettres adressées par des écrivains à des destinataires réels, amis, familles ou relations professionnelles. Publications posthumes, ces recueils de correspondances ont souvent une réelle valeur littéraire en plus de constituer des documents précieux sur la biographie de l'écrivain ou sur une certaine période de l'histoire. Outre leur valeur littéraire et les informations historiques qu'elles peuvent contenir, les lettres des écrivains intéressent par leur rapport avec l'œuvre, c'est-à-dire de la « paralittérature » ou de l'« hypertexte privé ». (cf. Jean Montenot, *Ce que révèle la correspondance des écrivains*). Les correspondances des écrivains feront donc partie du « paratexte » de l'œuvre littéraire car elles contiennent des renseignements précieux pas seulement sur la vie des auteurs et sur leur contexte historique et social, mais aussi des informations sur la genèse de l'œuvre, le devenir et l'évolution de l'écrivain.

### La correspondance de Gabrielle Roy

Dans notre article, nous nous proposons d'analyser les éléments de la correspondance de Gabrielle Roy qui nous dévoilent sa manière d'écrire, ses réflexions sur le processus de créations mais aussi les informations biographiques nous permettant une image plus complexe de l'écrivaine. La méthode dont nous allons nous servir consiste à confronter les lettres à l'œuvre afin de découvrir les liens qui unissent écriture épistolaire et littéraire chez Gabrielle Roy, une des plus importantes voix de la littérature québécoise du XX<sup>e</sup> siècle.

L'œuvre de l'auteure canadienne Gabrielle Roy - plus d'une vingtaine de romans et de récits, ainsi que plusieurs articles et nouvelles qui ont paru dans des périodiques canadiens et français - est bien ancrée dans sa propre biographie : sa famille, son enfance, sa carrière d'institutrice et ses voyages. L'abondante correspondance que Gabrielle Roy a entretenue avec sa famille et ses proches s'avère être un merveilleux don de l'auteure pour le lecteur avisé de son œuvre. C'est une porte à franchir vers l'intimité de l'écrivaine québécoise, un instrument utile pour la reconstruction et l'analyse de son œuvre car, comme Sophie Marcotte le remarque, « la lettre lui permet de se dévoiler, de se mettre en scène, de tenir un sorte de registre de ses activités quotidiennes, tout en continuant d'écrire même lorsqu'elle se trouve dans une période où la fabrique de l'œuvre est en panne. » (MARCOTTE, 2011 : 20). La correspondance de Gabrielle Roy est un outil fort important dans la reconstitution de sa biographie et par conséquent dans la reconstitution de son œuvre, caractérisée par le mélange entre autobiographie et fiction. La méthode dont nous allons nous servir consiste à confronter les lettres à l'œuvre afin de découvrir les liens qui unissent écriture épistolaire et littéraire chez Gabrielle Roy, une des plus importantes voix de la littérature québécoise du XXe siècle.

Environ 2000 lettres destinées à son mari Marcel Carbotte, sa famille, amis, relations d'affaires, écrivains ou lecteurs témoignent de l'importance que l'écrivaine accorde à l'être humain, aux relations familiales et sociales. La plupart de ses lettres ont été retrouvées et publiées dans des recueils posthumes, selon le désir exprimé par l'écrivaine: *Ma chère petite sœur, lettres à Bernadette 1943 - 1970*, Montréal, Boréal, 1984, *Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte 1947-1979*, Montréal, Boréal, 2001, *Intimate Strangers. The Letters of Margarte Laurence and Gabrielle Roy*, Winnipeg, University Of Manitoba Press, 2004, *Femmes de Lettres. Lettres de Gabrielle Roy à ses amies, 1945-1978*, Montréal, Boréal, 2005. D'autres lettres sont conservées à la Bibliothèque et Archive du Canada à Ottawa (lettres à Madeleine Bergeron et Madeleine Chassé, Clémence Roy, Renée Deniset, Antoine Sirois, Jean-Paul Lemieux et sa femme, Adrienne Choquette, sa traductrice Joyce Marshall, etc.)

### La correspondance de famille

Le premier volume, *Ma chère petite sœur, lettres à Bernadette*, rassemble 138 lettres que Gabrielle Roy a écrites à sa sœur aînée Bernadette, qui était religieuse – elle a pris le nom sœur Léon-de-la-Croix, en l'honneur de son père Léon Roy. Le recueil témoigne de la grande affection que l'écrivaine a pour sa sœur Dédette, comme elle le souligne dans la lettre du 30 avril 1970. Gabrielle ne pourra jamais oublier la seule personne qui l'a encouragée à suivre son rêve pendant que les autres membres de sa famille lui reprocher d'abandonner avec ingratitude sa vieille mère. Le lien entre les deux sœurs deviendra encore le plus fort après la mort de leur mère, quand Gabrielle comprend l'importance et la force d'une famille unie.

J'ai reçu hier la petite boîte pleine de mes lettres que tu conserves depuis si longtemps. J'en ai lu quelques-unes et j'ai découvert – ce que je savais mais pas assez – combien je t'aimais, combien je t'aime. Il est clair que se sont établis entre nous à travers les années des liens d'une tendresse exceptionnelle. À la vue de ces lettres j'ai eu le cœur soulevé à la fois de chagrin et d'une sorte de joie puisqu'elles m'apportaient la preuve des liens d'affection dont je viens de te parler. (ROY, 1999 : 208)

Le volume est divisé en deux blocs par les éditeurs : les lettres de début jusqu'à la lettre de

6 mars 1970 – les trois décennies actives de la carrière d'écrivaine – et les lettres « mortuaires » écrites entre mars et mai 1970. Destinées être un « bouclier protecteur » pour sa sœur mourante, les lettres dans les semaines précédant la mort de Bernadette ont une valeur littéraire indiscutable, elles « illustrent éminemment cet art du sentiment partagé, ce don de la vibration émotive (...) cette écriture de la compassion qui caractérise et singularise si fortement l'œuvre de la romancière. » (Ricard in ROY, 1999 : 11)

Le deuxième volume de lettres de famille, *Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte*, le plus important et le plus vaste tome de la correspondance de Gabrielle Roy, contient quatre cent quatre-vingt-cinq lettres destinées à Marcel Carbotte, son jeune mari. François Ricard, le biographe de l'auteure, opère dans la présentation du volume une classification des lettres en trois blocs : les lettres de 1947 à 1950 – lettres d'amour, les lettres de 1951 à 1959 – lettres d'amitié et les lettres de 1960 à 1979 qui, très rares, témoignent de la détérioration de leur relation. C'est, comme l'a bien observé Laurent Mailhot dans l'ouvrage *Plaisirs de la prose*, un important paratexte de l'œuvre littéraire de l'auteure québécoise. Les lettres que Gabrielle destine à son mari sont aussi « un journal de voyages, de visites, d'états d'âme et de corps, de lectures, et une sorte de roman d'amour, d'amitié, de vies parallèles ou de solitude partagée. C'est un texte à placer dans l'œuvre, à côté des fragments autobiographiques et des autofictions. Car, si c'est en journaliste que l'auteure parle des institutions littéraires, si c'est en épouse un peu maternante qu'elle adresse des conseils, des compliments et des reproches à Marcel, c'est en écrivain qu'elle parle d'elle-même, des autres, de son métier, du réel et de l'imaginaire. (MAILHOT, 2005 : 72)

Au début, l'échange des lettres entre les deux époux correspond le plus souvent à des périodes de séparation imposées par Gabrielle à son mari afin de trouver l'atmosphère propre à la création : « il me faut aller de plus en plus loin dans la solitude, chaque fois, pour retrouver le contact avec la vie et ses innombrables personnages ». (ROY, 2001 : 60)

Vu le désir exprimé par Gabrielle Roy que ses lettres à Marcel soient publiées après sa mort, François Ricard attribue au destinataire le rôle d'« accessoire » dans la correspondance, « le représentant de tous les lecteurs potentiels des lettres et de l'œuvre, le premier témoin du travail accompli et surtout celui qui le premier jugera de la qualité du travail. » (ROY, 2001 : 13). Le destinataire des pensées exprimées dans les lettres peut être Marcel mais aussi le lecteur inconnu auquel Gabrielle s'adressait déjà quand elle écrivait ses premiers reportages dans la solitude de sa chambre de Montréal.

La correspondance de l'écrivaine a déjà fait l'objet des études des critiques de l'époque pour la richesse des renseignements biographiques. Reconstituer des étapes importantes de la vie de l'auteure à partir de sa correspondance, Annette Saint-Pierre l'a fait elle-aussi dans le livre *Au pays de Gabrielle Roy*. Dans la dernière partie du livre qui traite des relations familiales de Gabrielle Roy, « Gabrielle tend la main au frère longtemps oublié, se fait la grande sœur de Clémence et rêve d'un ailleurs », l'auteure insère intégralement des lettres destinées à Rodolphe, le frère aîné. François Ricard, le biographe de Gabrielle Roy, s'en sert des archives personnelles de l'écrivain (y compris manuscrits, correspondance, carnets, etc.) pour compléter la biographie de l'auteure.

Les aspects de la vie de tous les jours (la santé de Gabrielle Roy, son style de vie, les vœux que les sœurs se font les jours de fête) les anecdotes et les récits insérés dans les lettres feront le délice du lecteur passionné par l'écriture royenne. La lettre de Québec, le 19 novembre 1964 contient un rapport minutieux de l'état de santé de Gabrielle Roy :

Pour ma part, depuis bien des années, la fatigue me tient pour ainsi dire presque

toujours compagnie, je devrais même y être habituée, sans qu'on soit jamais parvenu à en découvrir la cause. Ce doit être, je suppose, de constitution. Pourtant, je me ménage, je fais une vie des plus sages. Dernièrement, j'ai passé quatre jours à l'hôpital - celui auquel Marcel est attaché - pour y subir quantité d'exams. Dans l'ensemble, ils indiquent que mon état général n'est tout de même pas mauvais sauf que j'ai un tas élevé de cholestérol, ce qui va m'obliger à un régime alimentaire encore plus sévère, moi qui étais déjà très privée de ce côté. De plus, je fais de la sinusite, ce qui provoque une petite névralgie faciale, laquelle n'est pas encore insupportable, loin de là, mais si cela le devenait, je suppose que je devrais me faire opérer, et je ne sais pourquoi cette opération, qui n'est qu'une petite intervention, m'effraie. (Roy, 1999 : 85)

Si la riche correspondance de Gabrielle Roy témoigne de la grande affection de l'auteure pour sa sœur Bernadette, de son souci pour conserver les relations de famille (elle écrit des lettres à sa sœur aînée Anne, à Clémence, ses frères, cousins, neveux et nièces, etc.), et de veiller au bien-être de sa sœur malade, Clémence, elle nous dévoile aussi la haine infatigable d'Adèle. Elle aussi écrivaine, Adèle ne peut pas se réjouir du succès littéraire de sa cadette, accusant même Gabrielle d'avoir volé son travail : le roman *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy et *Le Pain de chez nous* de Marie-Anne Roy (Adèle) ont la même source d'inspiration : la maison de la famille Roy. Les lettres de mai 1969 nous font connaître une Gabrielle peignée par les attaques d'Adèle :

Je n'ai aucune rancœur envers elle, mais je ne peux te le cacher, j'ai le cœur bien gros, car j'ai appris que c'est aux archives de l'Université de Montréal qu'elle a fait cadeau de son fameux manuscrit à mon détriment, là où n'importe qui peut le consulter à son gré. Ce n'est pas qu'elle a à exposer sur moi des choses bien graves, mais tout de même aller elle-même déposer une sorte de réquisitoire contre moi dans une institution publique. Et dire qu'elle est ma marraine ! (Roy, 1999 : 145)

Les lettres de janvier 1964 tournent autour de la maladie de sa sœur aînée, Anna, qui meurt à cause d'un cancer. Gabrielle accourt au chevet de sa sœur mourante à Phoenix, Arizona, et elle ne manque pas de tenir Bernadette au courant de l'évolution de la maladie et des soins dont la famille l'entoure.

La correspondance de Gabrielle Roy tient aussi lieu de journal de voyage car elle fait part de ses impressions et des descriptions des lieux visités : voyage à Genève, plusieurs séjours en France, vacances à Upshire chez son amie Esther Perfect, le voyage au Golfe de Mexique avec le peintre René Richard et sa femme, à Miami, etc.

Dans *Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte 1947 – 1979* la lettre remplit aussi la fonction d'un journal intime car Gabrielle Roy écrit tous les jours (et même plusieurs fois par jour) pour parler de son emploi du temps, les activités de la journée, ses états d'âme, le travail de création, etc. Parfois, l'épistolière s'efface pour donner la parole à la romancière, au grand plaisir du destinataire :

Deux personnages à la Daumier que je rencontre chaque jour à la salle à dîner, t'enchanteraient. Très vieux tous les deux, blancs secs comme des fonctionnaires en retraite, soignés et précieux dans leur habillement – et par surcroît sourds comme des pots. Ils s'asseoient à des tables voisines. L'un s'écrie d'une voix qui résonne



dans toute la salle :

- Vous avez vu qu'on jouera Tannhäuser.

L'autre glapit, n'ayant saisi que la fin de la phrase :

- Je vous avoue que j'aime beaucoup mieux Parsifal.

Le premier explique :

- A Beyrouth en 1896, j'ai entendu Les Maîtres Chanteurs.

Et un échange de souvenirs désuets se poursuit, amusant comme si tu entendais un petit air vieillot de l'autre siècle. (Roy, 2001 : 56)

La correspondance que Gabrielle entretient avec sa famille offre aussi des renseignements sur la création de l'œuvre romanesque. Même si les références à l'œuvre littéraire sont rares, les lettres contiennent néanmoins des indices précieux sur la manière de création propre à l'artiste, les sources d'inspiration des certaines fictions, la vision sur le monde et sur le rôle de la création romanesque, se constituant dans une sorte d'ars poetica de l'écrivaine : « inventer pour exprimer le vrai ». L'inspiration ou l'« illumination créatrice » de Gabrielle Roy renvoie à la muse des romantiques :

je sens revenir en moi tout à coup cette divine émotion créatrice dont j'ai été si longtemps privée. Je ne veux point encore le crier fort pour effaroucher cette capricieuse, infiniment plus difficile à apprivoiser que nulle autre sensation humaine. Toutefois, je reçois des visites. Comment définir autrement ce sortilège de la vision intérieure par laquelle on entrevoit, connaît des êtres jusque-là inconnus. (Roy, 2001 : 60)

Parfois, l'écrivaine dévoile le point de départ pour la création de tel ou tel récit et les rencontres qui l'ont inspirée dans la construction de ses personnages. Dans la lettre de 20 janvier 1963, Gabrielle Roy parle de son admiration pour les religieuses qui lui ont servi d'inspiration pour la nouvelle *Sister Finance*<sup>1</sup>. Elle exprime la vision que l'écrivaine a sur la mission de la littérature : inventer pour dire le vrai, la fiction pour mieux exprimer la réalité.

Ce qu'il y a de très beau chez vous, les religieuses, c'est ce don d'enfance et de vous émerveiller que vous avez su conserver. J'ai exprimé un peu de cela sans doute dans ma nouvelle *Sister Finance*. Évidemment, Sœur Marie Girard m'a servi de point de départ. Par ailleurs, cette histoire que je raconte est presque entièrement inventée. Mais elle est inventée pour exprimer le vrai mieux encore que ne le fait la réalité. (Roy, 1999 : 65)

La lettre de Saint-Germain-en-Laye, le 13 juin 1949, destinée à Bernadette, reflète certains aspects de l'imaginaire poétique et de la pensée roienne. L'écrivaine nous dévoile les pas qu'elle suit dans la conception de ses fictions : chercher « dans la réalité la base de la fiction » (ROY, 2000 : 85), faire le tri des faits et observations recueillies et laisser par la suite la voie libre à l'imagination. Gabrielle choisit surtout à s'éloigner de l'objet de son inspiration pour suivre les « mouvements du cœur ». C'est une lettre de valeur littéraire incontestable qui témoigne de la sensibilité artistique de l'écrivaine :

<sup>1</sup>La nouvelle en anglais a été publiée chez *Maclean's Magazine* le 15 décembre 1962 et n'a pas été traduite en français.

J'ai surtout écrit des contes et des nouvelles, les uns inspirés par des scènes de la vie en France, par nos quelques voyages ; les autres, au contraire, m'ont été commandés par une nostalgie du pays. Étrangement, des êtres et des paysages que je n'aurais peut-être pas trouvés tellement intéressants chez nous m'ont semblé ici d'une grande fascination. L'éloignement provoque de singuliers mouvements du cœur. Il éveille de l'affection pour bien des choses qu'on n'était pas conscient d'aimer. Ainsi, je vois d'ici l'incomparable beauté, jeunesse, dynamisme de la vie canadienne. (Roy, 1999 : 30)

D'autres lettres contiennent des références à la manière dont Gabrielle Roy rédige et publie ses textes. Elle suit de très près la publication de ses œuvres et reste toujours en contact avec ses éditeurs et ses traducteurs. Après le succès international de *Bonheur d'occasion* c'est elle qui avise la qualité de la version anglaise de ses œuvres et assez souvent exemple elle révise elle-même le travail de ses traducteurs anglophones.

Je corrige en ce moment mon texte « Mon héritage du Manitoba » à paraître dans *Manitoba in Literature* qui sera publié par l'Université du Manitoba, formant un exemplaire spécial de la revue Mosaic, c'est-à-dire que je corrige les épreuves que l'on vient de m'envoyer. Le texte sera sans doute accompagné d'extraits de *La Route d'Altamont*. Ils m'ont fait passablement de fautes typographiques. J'ai donc été bien avisée de demander un jeu d'épreuves pour la correction. (Roy, 1999 : 184 – 185)

Pour Gabrielle Roy, écrire c'est un rituel quotidien, une nécessité : elle consacre ses matinées à écrire, que ce soit les brouillons de ces œuvres ou des lettres à ses proches. Même quand elle voyage elle passe la plupart de ses journées à son œuvre : écrire, réécrire, taper à la machine, corriger les épreuves des textes à paraître, vérifier les traductions, maintenir le contact avec ses éditeurs, etc. Dans les lettres destinées à son mari Marcel et à sa sœur Bernadette, l'écrivaine nous fait voir une petite part des sacrifices qu'elle a accepté pour se consacrer à la littérature : séparation de ses bien-aimés, isolation et travail acharné.

### **Lettres des femmes de lettres**

L'écrivaine québécoise a entretenu une riche correspondance avec les gens de lettres, les critiques, et les artistes de son époque. Dans les archives personnelles du Fond Gabrielle Roy on retrouve les traces de sa correspondance: lettres adressées au critique québécois André Brochu, à Jeanne Lapointe, la première femme professeure de la Faculté de Lettres de l'Université de Laval et un des mentors littéraires de l'écrivaine, à Joyce Marshall, Gérard Dagenais, Paul G. Socken, Pierre Morency, William Arthur Deacon, Simone Routie, Cécile Chabot, Simone Bussièrès, Michelle Le Normand, Adrienne Choquette, Claire Martin, Alice Lemieux-Lévesque, ses éditeurs Alain Stanké, Jack McClelland, etc.

La correspondance de Gabrielle Roy avec l'écrivaine canadienne d'expression anglaise Margaret Laurence s'étend sur une période de sept ans. Les trente-deux lettres (dix-huit de Margaret Laurence et quatorze de Gabrielle Roy) gardées par les Fonds Gabrielle Roy et Margaret Laurence ont été publiés sous la direction de Paul G. Socken en 2004 : *Intimates strangers. The Letters of Margaret Laurence & Gabrielle Roy*. L'amitié des deux femmes de lettres débute quand elles avaient déjà accompli leur parcours littéraire. Margaret Laurence avait déjà fini la série Manawaka avec la publication de son dernier roman, *The Diviners*, récompensé avec le prix du Gouverneur. À cette époque, elle était la présidente honoraire de Trent University et la première

présidente de l'Union des écrivains de Canada.

La lettre de 15 février 1976 où Margaret Laurence parle de la lecture du roman *La Route d'Altamont* marque le début d'une correspondance de sept années. Les deux écrivaines partagent les mêmes expériences de vie et un parcours littéraire assez similaire, d'où la parfaite compréhension de l'œuvre de l'autre : « Je l'ai lu dès qu'il a paru, je l'ai adoré, et j'ai senti que je partageais quelque chose de l'univers de Manitoba, que je comprenais et je ressentais si profondément ». (SOCKEN, 2004 : 4)<sup>2</sup>

L'échange entre les deux se fait en anglais car Margaret ne parle pas le français. Il s'agit dans la plus grande partie d'un échange d'appréciations sur l'œuvre de l'autre. L'admiration réciproque et leur grande amitié s'expliquent, comme en témoignent les lettres, par leur amour pour un Canada multiculturel et la même vision du monde et de la création littéraire.

Les lettres sont souvent accompagnées d'un « don de livres » car les deux amies écrivaines sont des lectrices fidèles. Elles contiennent de fines révisions, témoignant d'un véritable intérêt et d'une lecture attentive et passionnée de l'œuvre de leur correspondante. Gabrielle Roy admire beaucoup le ton enthousiaste et énergique des écrits de Margaret Laurence. Quoique beaucoup plus jeune (un écart de 17 ans entre les deux) que sa correspondante francophone, Margaret compte déjà beaucoup de distinctions (le Prix du Gouverneur Général pour une œuvre de fiction) et joue un rôle important dans la vie culturelle du Canada anglais.

Margaret Laurence, avoue avoir lu toutes les traductions anglaises des œuvres de sa correspondante et même avoir demandé le service de ses proches pour la lecture des romans qui étaient pas encore traduits. Quand Gabrielle lui fait parvenir les éditions françaises de ses livres, elle avoue avoir appelé aux services de sa fille parfaitement bilingue. Nous reprenons ci-dessous un fragment de la lettre où Laurence s'exprime à propos de *Children of my heart* (*Ces enfants de ma vie*):

Je ne saurais pas te dire comme j'ai tant aimé *Ces enfants de ma vie*. Ton écriture a quelque chose de si transparent et pur, les mots coulent comme les sources de montagne. Et c'est la qualité de sa gentillesse et tendresse, qui, combinée à la connaissance de l'amertume et souffrance de la vie, parle à mon cœur. (SOCKEN, 2004 : 65)<sup>3</sup>

Les deux auteures échangent souvent sur leur travail et leurs projets littéraires, la traduction anglaise ou française des livres, les rencontres et les interviews, etc. Elles partagent les difficultés et les hésitations de leur métier et s'offrent des conseils en bonnes amies. Dans la lettre de 27 mars 1976, Gabrielle encourage Margaret dans le choix du titre d'un article : « By all means stick to Where the World Began which to me sounds right, looks good, and, furthermore, is "inviting" » (SOCKEN, 2004 : 11).

Leur correspondance couvre de sujets divers : les corvées sociales du métier d'écrivain qui répugnent tant à Gabrielle, la routine de la vie de tous les jours, l'état de santé, les inquiétudes liées au climat politique instable de Canada, mais aussi des récits pleins d'humour tels que la parade the « Lakefield, Literary Capital of the World ».

<sup>2</sup>Notre traduction pour : "I had read it when it first came out, and loved it, and felt I shared something of that Manitoba background and could understand and feel it so well." ((SOCKEN, 2004 : 4)

<sup>3</sup> Notre traduction pour:

I can't begin to tell you how much I loved CHILDREN OF MY HEART. There is something so crystal-clear and flowing and pure about your writing, like a mountain stream. And it is the quality of gentleness and tenderness in it, combined with the knowledge of life's pain and sadness, that speak to me. (Socken, 2004 : 65)

On a accès à l'intimité quotidienne de la vie de deux grands écrivains canadiens qui ont goûté au succès littéraire et ont à affronter les grandes attentes du public lecteur et de la critique du temps. Dans la lettre de 23 mars 1976, Margaret Laurence fait part à Gabrielle Roy des réactions que son livre *The Diviners* a suscitées dans le Canada anglais. Introduit en classe de littérature au lycée, le roman a été accusé d'être obscène et point approprié pour éduquer les jeunes :

Un parent s'est plaint que c'était « obscène » parce qu'il contenait des mots interdits et quelques scènes d'amour – les premiers étant essentiel pour le fil de la narration mais aussi pour la construction du personnage. Je ne peux pas ne pas souffrir de voir mon œuvre tellement mal compris. [...] En fait, dans son plus profond degré, c'est un roman de la grâce de Dieu. (SOCKEN, 2004: 8)<sup>4</sup>

Gabrielle Roy ne tarde pas de reconforter sa collègue, en lui écrivant une lettre qui fait l'éloge du roman en question. Elle avoue avoir de remords elle-même concernant l'étude obligatoire de son roman *Bonheur d'occasion* car elle n'avait pas destiné son roman pour l'éducation des adolescents. Si elle accepte que ses livres offrent aux lecteurs les savoirs d'une grande expérience de vie, elle voit les risques d'une lecture inappropriée (et par un lecteur malavisé) de son œuvre :

Nous offrons des livres d'une trop vaste expérience aux jeunes. Je sais que je suis toujours gênée d'apprendre que les adolescents de quinze ou seize ans lisent et étudient le *Bonheur d'occasion* à l'école. Je crois pas qu'on les avaient tête – n'est-ce pas ? – quand on avait écrit nos livres. (SOCKEN, 2004 : 11)<sup>5</sup>

En retour, Gabrielle Roy a partagé avec son amie ses ennuis avec les droits d'auteur pour l'adaptation cinématographique de son premier roman, *Bonheur d'occasion*. Lors de leur première conversation téléphonique<sup>6</sup>, Gabrielle regrette avoir cédé les droits de film à Universal Pictures de Hollywood qui n'avait plus la possibilité de le réaliser.

Les deux écrivaines sont nées et ont vécu l'âge tendre de l'enfance au Manitoba : Gabrielle Roy à Saint Boniface et Margaret Laurence à Neepawa. Dans leur échange elles évoquent souvent les plaines vastes de Canada, la beauté des rivières de leurs résidences d'été, etc. Leur parcours sur la scène littéraire est similaire : elles quittent Canada pour se tourner vers la culture européenne avant de choisir le chemin de l'écriture.

Quand elles commencent leur échange de lettres, Gabrielle Roy accuse déjà une sérieuse détérioration de sa santé : elle souffre d'arthrite, asthme, etc. Elle a aussi d'ennuis avec sa famille – la maladie mentale de Clémence, la haine infatigable de sa marraine Adèle, la conduite scandaleuse de son mari. Les lettres de Roy de cette période expriment le plus souvent une grande lassitude, et le remord de ne pas avoir tout demandé à la vie. Ses seuls moments de bonheur – qu'elle partage volontiers dans ses lettres à Margaret – sont ceux où elle se perd dans la contemplation de sa

<sup>4</sup> Notre traduction pour:

a parent complained that it was "obscene" because it contained some so-called four-letter words and a few sex scenes – the first are essential to the narrative line and the revelation of character. I cannot help feeling hurt at having my work so vastly misunderstood. [...] In fact, at it's deepest level, it is a novel about God's grace. (SOCKEN, 2004: 8)

<sup>5</sup> Notre traduction pour:

we offer books of too vast an experience to young people as yet too young. I know that I always feel a little embarrassed when I hear of adolescents of fifteen or sixteen reading and studying *The Tin Flute* at school. I don't think we had them in mind – do you? – when we wrote our books. (SOCKEN, 2004 : 11)

<sup>6</sup> Margaret Laurence en parle dans sa lettre du 3 mars 1980.

rivière :

Toutefois, n'est-ce pas étrange, quand la nuit tombe et qu'au crépuscule les derniers merles cherchent encore de petits vers sur ma pelouse, quand je reste assise près de ma fenêtre et je m'aperçois de la paix, l'harmonie et joie de vivre qui m'entourent, peux-tu y croire, j'oublie mes ennuis. Je me berce tranquillement en regardant la rivière toute-puissante, les collines superbes et la petite silhouette de mon merle tout seul dans la nuit tombante. Ah, quelle beauté ! Comment se fait-il que nos cœurs ne s'y livrent que si rarement ? Trop de notre vie est combat, combat, combat ! (Socken, 2004 : 40)<sup>7</sup>

L'amitié et l'échange épistolier entre les deux écrivaines canadiennes a inspiré Terrance Hughes pour son livre *Gabrielle Roy et Margaret Laurence : deux chemins, une recherche*. Il paraît que les deux auteures suivent le même parcours dans le choix de leur vocation, celle d'écrire, et partagent bon nombre d'expériences de vie similaires. Terrance Hughes entreprend une étude comparative de l'œuvre et du parcours littéraire des deux amies écrivaines, Gabrielle Roy et Margaret Laurence. Dans sa thèse, il identifie plusieurs étapes communes vers la création romanesque : « l'exil de l'univers manitobain », « un long apprentissage de l'écriture », notamment par l'exercice des articles et reportages, et finalement « une longue méditation aboutissant à la cristallisation d'une vision particulière de l'humanité ». (HUGHES, 1983 : 29)

### Conclusions

La correspondance fait partie d'un rituel quotidien pour Gabrielle Roy. Écrire c'est un impératif, une nécessité à laquelle elle ne peut pas se soustraire. Dans son article « La lettre chez Gabrielle Roy, une écriture de la nécessité », Sophie Marcotte soutient que l'écriture épistolaire de l'auteure québécoise est commandée par « plusieurs formes de nécessité » qui appartiennent au « non-dit qui se trouve à l'origine du propos – à ce que l'épistolière choisit de taire, mais qui demeure au fondement même de l'image qu'elle souhaite transmettre d'elle-même, et de la part qu'elle convient d'accorder aux relations d'amitié et d'amour, qui se déploient, parfois derrière, parfois – et peut-être surtout – dans, le processus de création qui demeure sa préoccupation fondamentale. » (Marcotte, p.7)

L'intérêt d'étudier la correspondance de Gabrielle Roy réside dans sa valeur littéraire incontestable. En plus, elle apporte de renseignements précieux sur la vie et la carrière de Gabrielle Roy, ses relations avec sa famille, ses préoccupations, continuant de la sorte l'autobiographie *La Détresse et l'Enchantement*.

La correspondance de Gabrielle Roy nous dévoile le même auteur sensible à la beauté, préoccupé par les relations humaines, en quête du bonheur pour soi-même et pour ses proches, tel que le lecteur l'a connu à travers son autobiographie et ses ouvrages de fiction.

### BIBLIOGRAPHY

#### Corpus

<sup>7</sup> Notre traduction pour: Still, is it not strange, when evening comes, when dusk is falling and the last robins are looking for another worm yet on my lawn, when I sit at my bay window and see the peace and harmony and quiet joy of living all around me, would you believe it, for a while I forget all my troubles at keeping house, I rock slowly as I look at the powerful river, the superb hills and the frail silhouette of my robin all alone in the gathering dark. Ah, such beauty! How is it that our hearts are so seldom free to take it all in! So much of our life is fight, fight, fight. (Socken, 2004 : 40)



EVERETT, Jane (éd.) (2005) *In Translation: The Gabrielle Roy-Joyce Marshall Correspondence*, University of Toronto Press, Toronto.

ROY, Gabrielle (1999) *Ma chère petite sœur. Lettres à Bernadette 1943- 1970*, Nouvelle édition préparée par François Ricard, Dominique Fortier et Jean Everett, Éditions du Boréal, Montréal (Québec)

ROY, Gabrielle (2001) *Mon cher grand fou... Lettres à Marcel Carbotte 1947 – 1979*, Édition préparée par Sophie Marcotte, avec la collaboration de François Ricard et Jean Everett, Éditions du Boréal, Montréal (Québec)

SOCKEN, Paul G., (2004) *Intimate strangers. The letters of Margaret Laurence & Gabrielle Roy*, University of Manitoba Press, Winnipeg.

Fonds d'archive Gabrielle Roy, <http://hyperroy.nt2.uqam.ca/consevation>

### Références critiques

DIMITRIU-PANAITESCU, Corina, 2011, (dir.) *Dicționar de francofonie canadiană*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

HARVEY, J. Carol (1993) *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Harvey, Editions des Plaines, Saint-Boniface.

MAILHOT, Laurent (2005) *Plaisirs de la prose*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal

MARCOTTE, Sophie (2006) *La lettre chez Gabrielle Roy : une écriture de la nécessité*, Colloque Gabrielle Roy : travaux en cours, Congrès de l'Acfas, Université Mc Gill, mai, <http://hyperroy.nt2.uqam.ca/> (page consultée le 20 septembre 2015)

MARCOTTE, Sophie, « La lettre au service du roman », *Lingua Romana* vol. 9, issue 1

RICARD, François (1989), « La biographie de Gabrielle Roy : problèmes et hypothèse », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42), p. 453 - 460

SAINT-PIERRE, Annette (2005) *Au pays de Gabrielle Roy*, Editions des Plaines, Saint-Boniface.

STEICIUC, Elena-Brândușa, 2003, *Pour introduire à la littérature québécoise*, Ed. Universității Suceava.

### Sitographie

1. [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr) Encyclopédie
2. <http://www.item.ens.fr/index.php?id=577630>
3. <http://hyperroy.nt2.uqam.ca/>

## THE ADHERENCE-RELATEME OF THE ROMANIAN PROPER ADJECTIVES

Diana-Maria Roman

PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

*Abstract : Representing a grammar study of the contemporary Romanian language, the present paper is intended to reopen the discussion regarding the subordination modality of the proper adjectives considered totally invariable or non-flexible. Generally speaking, the Romanian proper adjective, from a morphosyntactic point of view, is characterized by the following axiomatic features: it appears in a structural position as a part of a sentence type and a syntactic function, it has inflection, it extricates, according to topic, monomorphemic flective and bimorphemic flective, it accords syntagmatically with a substantival one. In regards to the variable adjective, as a flective typology, this knows: flective-relateme of desinence type, the definite determinative article, article of gender, number and case. Once recognized the total invariability or inflexibility of certain lexemes within this lexical-grammar class, there can be traced two essential and complementary features: on one side, the respective words, in the absence of a flective, but alternatively occupying the position of a variable proper adjective, they can own the same grammar categories, named, in this context, non-flectional grammatical categories, on the other hand, the subordination method is adherence-relateme, not flective-relateme.*

*Keywords: relateme, proper adjective, adherence-relateme, flective typology, flectional grammatical category, non-flectional grammatical category*

### 0. Introducere

Lucrarea de față constituie o cercetare de gramatică a limbii române contemporane, pe filieră exclusiv sincronică și la nivel intrapropozițional,<sup>1</sup> și propune redeschiderea discuției a două aspecte: tipologia flectivă a *relatemeului-flectiv* al adjectivelor propriu-zise variabile sau flexibile; modalitatea de subordonare și statutul categoriilor de gen, număr și caz specifice adjectivelor propriu-zise considerate *invariabile totale* sau *neflexibile*.

### 1. Adjectivul propriu-zis<sup>2</sup> românesc<sup>3</sup>

Din punct de vedere morfosintactic, tratată la modul general, clasa adjectivului delimitează câteva trăsături, care, aparent, nu ridică probleme, fiind considerate axiomatice:

a. Se caracterizează prin flexiune,<sup>4</sup> „Adjectivul este o clasă deschisă de cuvinte flexibile...”<sup>5</sup> [s.n.], adică este o parte de vorbire care actualizează flectiv<sup>6</sup> în cadrul căruia se materializează

<sup>1</sup> Pentru opoziția *intrapropozițional* vs *interpropozițional*, vezi Drașoveanu 1997, pp. 52-58.

<sup>2</sup> Nu ne referim la cele pronominale și verbale. De asemenea, nu vom ține cont de delimitarea semantică propusă de GALR 2005, Vol. I, pp. 142-144, suplimentată de GBLR 2010, pp. 217-220.

<sup>3</sup> Pentru un studiu semantico-gramatical al adjectivului în limba română, vezi Sporiș 2010.

<sup>4</sup> Pentru *flexiune*, vezi DȘL 2005, p. 216.

<sup>5</sup> GBLR 2010, p. 212.

<sup>6</sup> Pentru *flectiv*, vezi DȘL 2005, p. 216.

anumite categorii gramaticale,<sup>7</sup> real argument care motivează integrarea adjectivului în inventarul claselor lexico-gramaticale flexibile, cu statut de lexeme,<sup>8</sup> specifice sistemului românesc;<sup>9</sup>

b. Apare într-o poziția structurală de tip parte de propoziție și funcție sintactică:<sup>10</sup> atribut adjectival, nume predicativ, element predicativ suplimentar,<sup>11</sup> în calitate de *determinant obligatoriu al unui substantival*,<sup>12</sup> indiferent de cazul actualizat:<sup>13</sup> „[...] prin necesitatea de a se raporta la un substantiv/de a avea un regent substantival (*școală nouă*) sau substituit al substantivului (*ceva nou, doi diferiți*) ...”<sup>14</sup> [s.n.];

c. Adjectivul se acordă gramatical sintagmatic<sup>15</sup> cu Tr-ul substantival, acordul constituind actualizarea unui *relatem*<sup>16</sup>-flectiv de gen, număr și caz specific<sup>17</sup> acestei părți de vorbire.

## 2. Adjectivul propriu-zis între variabil și invariabil total<sup>18</sup>

În planul expresiei adjectivului propriu-zis, tratatele contemporane de gramatică operează cu dihotomia atât de veche<sup>19</sup> și atât de cunoscută *variabilitate*<sup>20</sup> vs *invariabilitate*:<sup>21</sup> „Clasa adjectivului este constituită în cea mai mare parte din adjective variabile sau flexibile, analizabile în radical și flective (desinențe, articol), și dintr-un număr relativ restrâns de adjective neflexibile sau invariabile.”<sup>22</sup> [s.n.]

Dacă, în privința inventarului adjectivelor variabile, cu departajările flexionare cunoscute,<sup>23</sup> limitele sunt certe, rămâne sub semnul întrebării ce presupune și ce consecințe poate

<sup>7</sup> Vor fi tratate exclusiv patru categorii, pe de o parte, trei dintre ele reprezentând rezultatul acordului gramatical sintagmatic: genul, numărul, cazul, pe de altă parte, una condiționată de topică, categoria determinării (articolul determinativ definit) actualizată în corpul fonetic al adjectivului, dar cu referire la substantivul comun, vezi GALR 2005, Vol. I, p. 146. Nu vom lua în considerare categoria intensității și/sau a comparației.

<sup>8</sup> Sunt acele cuvinte care au *disponibilitatea de a deveni termeni* în cadrul unei relații, indiferent de nivel, *intrapropozițional* vs *interpropozițional*, indiferent de tipul ei, *subordonativă* vs *coordonativă*, vezi Neamțu 2005a.

<sup>9</sup> Oricare dintre tratatele contemporane românești de gramatică consideră adjectivul drept o parte de vorbire flexibilă.

<sup>10</sup> Anumite studii de specialitate recunosc apariția adjectivului ca *apozitie*, vezi DȘL 2005, p. 65. În ceea ce privește gramatica clujeană, de orientare neotraditională relațională, *apozitia*, fără delimitări ale valorilor morfologice pe care le poate reprezenta, dar cu referire, mai cu seamă, la clasa substantivalului, este o poziție nestructurală, în consecință, nu este recunoscută drept funcție sintactică. Pentru dihotomia *poziție structurală* vs *poziție nestructurală* cu denumirile și subdepartajările propuse, vezi Neamțu 2005a.

<sup>11</sup> Cât privește această funcție sintactică destul de controversată în gramatica românească, am păstrat denumirea respectivă, în ciuda delimitărilor propuse în GALR 2005, Vol. II.

<sup>12</sup> Pentru *substantival*, vezi Drașoveanu 1997, p. 21, subnota 2.

<sup>13</sup> Spre deosebire de anumite valori morfologice din marea clasă a substantivalului care pot apărea în V, fără a îndeplini funcție sintactică (substantive proprii și comune, pronume personale de persoana I, II, singular și plural), adjectivul propriu-zis poate actualiza funcție sintactică și în cazul V, dar numai pe cea de *atribut adjectival*. De fapt, numai atributul adjectival este funcția comună tuturor cazurilor sistemului românesc, numele predicativ putând apărea în N, iar elementul predicativ suplimentar, în N și Ac.

<sup>14</sup> GBLR 2010, p. 212.

<sup>15</sup> Pentru delimitarea *acord paradigmatic* vs *acord sintagmatic*, vezi Gruică 1981, pp. 11-41.

<sup>16</sup> Pentru *relatem*, vezi Drașoveanu 1997, pp. 21-34.

<sup>17</sup> Într-adevăr, există situații în care, *aparent*, adjectivul propriu-zis se subordonează printr-un *relatem-prepoziție*, având, în aceste situații, ca Tr, o formă verbală, și îndeplinind funcții sintactice de tip *complement* și *circumstanțial*, pentru delimitarea celor două funcții, vezi GALR 2005, Vol. II, pp. 462-469. Cu toate acestea, anumiți cercetători propun un al doilea cod de analiză pentru contextele respective, în care sunt considerate *adjective substantivizate*, vezi, în acest sens, Neamțu 2014, pp. 289-296.

<sup>18</sup> Pentru o întreagă discuție despre conceptele *variabil* vs *invariabil*, *flexibil* vs *neflexibil*, cu diverse nuanțări, vezi Roman 2017a.

<sup>19</sup> Opoziția se conturează încă din gramatica tradițională, vezi Irimia 1997, p. 83.

<sup>20</sup> Devine irelevantă departajarea adjectivelor variabile, așa cum apare, de exemplu, în GALR 2005, Vol. I, pp. 146-148.

<sup>21</sup> Mai vezi și Iordan, Robu 1978, p. 397, Irimia 1997, p. 85, Avram 2001, p. 113.

<sup>22</sup> GALR 2005, Vol. I, p. 144, delimitare acceptată și de alți autori, vezi, în acest sens, și Irimia 1997, p. 85.

<sup>23</sup> Departajarea adjectivelor variabile în cinci, patru, trei, două forme flexionare, din punctul de vedere al tipologiei flectuale, ține cont exclusiv de flectivul de tip desinență, vezi GALR 2005, Vol. I, pp. 146-148.

avea invariabilitatea invocată<sup>24</sup> a lexemelor respective:<sup>25</sup> „Clasa invariabilelor include adjective cu vechimi diferite (formații vechi, fixate, obținute prin compunere – *cumsecade*, alături de împrumuturi din diverse limbi: *bleu, cool, kaki, mișto, nașpa, turcoaz*, în cazul cărora invariabilitatea este, uneori, un semn al neadaptării lor morfologice). Cantitativ, adjectivele invariabile reprezintă o clasă marginală, supusă presiunii sistemului de a-și adapta formele; vezi forme recente, neacceptate de normele literare, precum: bluză *tucoază*, bluză *kakie*, (ironic) ești *coolă*.”<sup>26</sup> [s.n.]

Într-un studiu recent, a fost atrasă atenția asupra imposibilității folosirii, în variație liberă, a termenilor *invariabil* și *neflexibil*, dovedindu-se că numai *lexemele invariabile total*<sup>27</sup> sunt și *neflexibile*.

Astfel, în lipsa oricăror opoziții marcate<sup>28</sup> ale membrilor categoriilor gramaticale de gen, număr și caz, se pune la îndoială „funcționalitatea” sau relevanța unui posibil flectiv:<sup>29</sup> „nu realizează nicio opoziție pertinentă”<sup>30</sup> [s.n.]; „clasa adjectivelor invariabile în funcție de genul, numărul și cazul substantivului cu care intră într-o relație sintactică”<sup>31</sup> [s.n.]; „La adjectivele total invariabile radicalul este reprezentat prin adjectivul însuși.”<sup>32</sup> [s.n.]; „Adjectivele invariabile – care nu-și modifică structura morfematică după genul, numărul și cazul termenului regent.”<sup>33</sup> [s.n.]; [...] *cele care au o singură formă pentru toate genurile, la singular și la plural, și nu se acordă...*”<sup>34</sup> [s.n.], de unde și confirmarea că aceste lexeme sunt, pe bună dreptate, invariabile total sau neflexibile.

Mai mult, unele dintre adjective sunt *neflexibile* sau *flexibile contextual*, adică își schimbă statutul din flexibile în neflexibile sau din neflexibile în flexibile odată cu schimbarea topicii. Aflate obligatoriu în postpunere sunt neflexibile, deci fără o materializare a flectivului de tip desinență, dar devin flexibile în antepunere, odată cu articularea enclitică, ca expresie a determinării definite a substantivului comun pe care îl determină: „Pentru unele adjective din această clasă (cele care admit antepunerea și care, fonetic, acceptă preluarea articolului definit), invariabilitatea este rezolvată parțial, căci articolul devine o marcă de gen, număr și caz.”<sup>35</sup> [s.n.]

## 2.1. *Relatemul-flectiv de gen, număr și caz al adjectivului propriu-zis variabil/flexibil*

Cu privire la identificarea cu exactitate a *relatemului-flectiv de gen, număr și caz* al adjectivelor propriu-zise variabile, ca expresie a acordului gramatical sintagmatic, studiile contemporane de gramatică tratează *flexiunea* acestei părți de vorbire fără a face vreo diferențiere la nivelul structurii flectivale și fără a ține cont de topică:<sup>36</sup> „Flexiunea adjectivală distinge prin forme specifice categoriile de gen, număr și caz, pe care le preia de la substantivul regent. În cazul

<sup>24</sup> Ca noutate, clasa adjectivelor invariabile a fost suplimentată în ceea ce privește numărul de lexeme: „Adjectivele invariabile sunt mult mai puține decât cele variabile; numărul lor, neînsemnat în fondul vechi și popular, este în creștere în limba modernă, prin diverse neologisme de circulație mai largă sau mai restrânsă; un grup semantic bine reprezentat printre adjectivele este constituit din cele care indică o culoare. [s.n.], vezi Avram 2001, p. 113.

<sup>25</sup> Pentru un inventar semnificativ al adjectivelor invariabile neologice, vezi Dediu, Dincă, Dragu, Geană 2005.

<sup>26</sup> GBLR 2010, p. 214.

<sup>27</sup> Pentru *lexeme invariabile parțial* sau *variabile parțial*, dar *flexibile*, ca notă comună, actualizând cel puțin o opoziție marcată, vezi Roman 2017a, pp. 657-660.

<sup>28</sup> Pentru antinomia *opoziție marcată* vs *opoziție nemarcată*, vezi Toșa 1983, p. 161.

<sup>29</sup> Opozițiile membrilor categoriilor respective sunt nemarcate, conținutul variind în funcție de context.

<sup>30</sup> Manoliu Manea 1967, p. 269. Mai vezi și SMLRC 1967, p. 106.

<sup>31</sup> Irimia 1997, p. 85.

<sup>32</sup> Dimitriu 1999, p. 190.

<sup>33</sup> Iacob 2002, p. 112.

<sup>34</sup> Constantinescu-Dobridor 2004, p. 34.

<sup>35</sup> GBLR 2010, p. 214.

<sup>36</sup> Despre topica adjectivelor variabile și invariabile, vezi Roman 2017b, pp. 645-647.

*adjectivului, genul, numărul și cazul, manifestate prin acordul<sup>37</sup> cu substantivul, se înscriu numai în planul expresiei, în timp ce, din punctul de vedere al conținutului, ele privesc substantivul.*<sup>38</sup> [s.n.]

Tipologic, se acceptă numai flectivul de tip desinență și flectivul de tip articol determinativ definit: „*Marcarea acestor categorii se realizează: a. prin desinență, care exprimă simultan genul, numărul, cazul (casei frumoas-e); b. prin articolul enclitic, care intervine numai în anumite contexte, când adjectivul precedă substantivul și preia articolul; articolul apare fie ca marcă flexionară unică (aspu-lui profesor), fie ca marcă suplimentară, atașată desinenței (frumoas-e-i case).*”<sup>39</sup> [s.n.]

Or, într-un studiu recent, a fost acceptat și *flectivul de tip articol de gen, număr și caz*,<sup>40</sup> materializat în corpul fonetic al adjectivului propriu-zis însoțit de un substantiv comun în V postpus, în condiții speciale de topică: prezența obligatorie între aceste două valori morfologice fie a unui adjectiv pronominal posesiv, fie a genitivului unui substantiv.

Acest subtip de articol enclitic, în ciuda omonimiei cu articolul determinativ definit, prin situarea substantivului comun în V (singular, plural), nu mai poate reprezenta expresia determinării definite a acestuia.

Prin urmare, se impune reanalizarea structurii flectivale a adjectivelor variabile, cu menționarea următoarelor observații:

(1) „Lungimea”, delimitarea *flectiv monomorfematic* vs *flectiv bimorfematic*, și tipologia flectivală a adjectivului propriu-zis este direct dependentă de topică, deci, în funcție de postpunerea și antepunerea față de substantiv,<sup>41</sup> de prezența sau absența anumitor părți de vorbire între cele două valori morfologice, se individualizează un anumit tip de flectiv;

(2) Tot în funcție de topică, obligatoriu în antepunere, unele adjective își schimbă statutul morfematic din lexeme neflexibile în lexeme flexibile, degajând un flectiv monomorfematic de tip articol determinativ definit;<sup>42</sup>

(3) Toate cele trei categorii gramaticale ale adjectivului, genul, numărul și cazul, se materializează sincretic<sup>43</sup> fie în cadrul unei unități flectivale, *coincidentă cu flectivul monomorfematic*, fie *sincretic și redundant*<sup>44</sup> în ambele subunități flectivale, *coincidente cu flectivul bimorfematic*, după cum urmează:<sup>45</sup>

#### **A. În postpoziție:<sup>46</sup>**

##### **a. Flectiv monomorfematic:**

<sup>37</sup> Autorii se referă, fără a specifica, la *acordul gramatical sintagmatic*.

<sup>38</sup> GALR 2005, Vol. I, p. 145.

<sup>39</sup> GBLR 2010, p. 212.

<sup>40</sup> Pentru detalii, vezi Roman 2017c. Este vorba exclusiv de cel enclitic.

<sup>41</sup> Sintactic, această poziție vizează numai atributul adjectival. Elementul predicativ suplimentar și numele predicativ exprimate printr-un adjectiv propriu-zis, prin forța lucrurilor, sunt despărțite de substantivalul-Tr printr-o formă verbală personală (formă verbală nepersonală), fie în antepunere, fie în postpunere, neafectând, de fapt, structura flectivală a adjectivului: *Ioana este frumoasă*. comp. cu *Frumoasă mai este Ioana!*; *Ioana își scria temele liniștită*. comp. cu *Liniștită își scria temele Ioana*.

<sup>42</sup> Nu vom intra în detalii în ceea ce privește această situație.

<sup>43</sup> Prin *sincretism*, aici, înțelegem materializarea a mai mult de o categorie gramaticală în cadrul unei unități/subunități flectivale, vezi, în acest sens, DȘL 2005, p. 479.

<sup>44</sup> Pentru *redundanță*, vezi Stati 1962. Mai vezi și DȘL 2005, pp. 424-425.

<sup>45</sup> Analiza se va face exclusiv adjectivelor variabile, indiferent de topică, nu și a celor care își schimbă statutul din cuvinte neflexibile în cuvinte flexibile în funcție de poziția față de substantivul determinat.

<sup>46</sup> Poziția după substantivul determinat este cea specifică limbii române.



a.1. *Flectiv monomorfemic de tip desinență*:<sup>47</sup> indiferent de membrii categoriei genului,<sup>48</sup> de ai numărului și ai cazului: NAcV: *fată frumoasă/fete frumoase* vs GD: *fetei frumoase/fetelor frumoase*; NAcV (omonimia vocativului cu nominativul și acuzativul adjectivului, în postpoziție, este recunoscută ca fiind cea mai răspândită formă):<sup>49</sup> NAcV: *băiat frumos/băieți frumoși* vs GD: *băiatului frumos/băieților frumoși*; NAcV: *tren frumos/trenuri frumoase* vs GD: *trenului frumos/trenurilor frumoase*;

#### B. În antepoziție:<sup>50</sup>

##### a. Flectiv monomorfemic:

b.1. *Flectiv monomorfemic de tip desinență*, la V, singular, masculin: „*Flectivele specifice de vocativ din paradigma adjectivului sunt comune cu cele din flexiunea substantivului: -e și -ule pentru masculin singular ([...] sărmane omule!, ilustre coleg! etc.; frumosule băiat!, străvechiule codru!) [...] flectivul de feminin singular –o nu apare în paradigma adjectivului.*”<sup>51</sup> [s.n.]

b.2. *Flectiv monomorfemic de tip articol determinativ definit*,<sup>52</sup> la NAc, singular, la femininele terminate în –ă, –ie: *frumoasa fată, strania fată* vs *frumoasa mea/mamei fată, strania mea/mamei fată*,<sup>53</sup>

b.3. *Flectiv monomorfemic de tip articol de gen, număr și caz*, la V, singular, la femininele terminate în –ă, –ie: *frumoasa mea/mamei fată, strania mea/mamei fată*!<sup>54</sup>

##### b. Flectiv bimorfemic:

b.1. *Flectiv bimorfemic de tip desinență și articol determinativ definit*, la NAc, singular, la restul femininelor, la NAc, plural, masculin, feminin, neutru, la GD, singular, plural, toate genurile, cu sau fără intercalare.

b.2. *Flectiv bimorfemic de tip desinență și articol de gen, număr și caz*, la V, singular, restul femininelor, masculin, neutru, V, plural, masculin, feminin, neutru: *frumosul meu/mamei băiat, frumoșii mei/mamei băieți; dulcea mea/mamei fată, dulcile mele/mamei fete*.

După modelul substantivului comun,<sup>55</sup> adjectivul propriu-zis variabil, în toate situațiile în care poate genera un flectiv monomorfemic și bimorfemic, actualizează următoarele relateme-flectiv de gen, număr și caz:

a. Flectivul monomorfemic va coincide cu relateme-flectiv de gen, număr și caz individualizându-se alternativ: *o unitate flectivală de tip desinență, o unitate flectivală de tip articol determinativ definit, o unitate flectivală de tip articol de gen, număr și caz*;

b. În situațiile în care flectivul este bimorfemic, acceptând funcționalitatea de gen, număr

<sup>47</sup> Spre deosebire de substantiv, unde desinența actualizează exclusiv categoriile gramaticale de număr și caz, în situația adjectivului propriu-zis variabil, desinența va actualiza toate cele trei categorii gramaticale comune: genul, numărul și cazul. Genul substantivului, în opoziție cu genul adjectivului, nu este o categorie gramaticală, ci una lexico-semantică, vezi Roman 2016a. În mod normal, desinența, singura unitate flectivală/subunitate flectivală care poate apărea la toate părțile de vorbire variabile ale limbii române, actualizează categorii gramaticale diferite, în funcție de valoarea morfologică la care se manifestă: la modul general, pronume – gen, număr, caz; numerale – gen și caz, în puține situații, număr, gen și caz, forme verbale personale – număr și persoană.

<sup>48</sup> Conform ultimelor sesizări în ceea ce privește numărul membrilor categoriei genului, neutru a fost acceptat și în flexiunea adjectivului ca al treilea membru al acestei categorii, vezi Neamțu 2014, pp. 442-450.

<sup>49</sup> GALR 2005, Vol. I, p. 148.

<sup>50</sup> În această situație, pot apărea contexte cu sau fără intercalări.

<sup>51</sup> GALR 2005, Vol. I, p. 149.

<sup>52</sup> În limba română, numai articolul determinativ definit poate fi parte componentă a flectivului adjectivului propriu-zis variabil, nu și cel nedefinit.

<sup>53</sup> În aceste contexte, apare fenomenul suprimării desinenței prin articolul determinativ definit, după modelul substantivelor comune feminine terminate în –ă, –ie: *casă* → *casa*; *vie* → *via*, vezi Neamțu 2005b.

<sup>54</sup> Pentru aceste situații, vezi Roman 2017c.

<sup>55</sup> Pentru delimitarea *relatemeului-flectiv* al substantivului comun, evident, aflat într-o poziție structurală de tip parte de propoziție și funcție sintactică, vezi Roman 2017d.

și caz mult mai mare a *articolului enclitic*,<sup>56</sup> în raport cu desinența,<sup>57</sup> adjectivul propriu-zis variabil va actualiza un *relatem-flectiv* de gen, număr și caz, adică expresia acestor categorii *în ipostază de categorii gramaticale de relație*,<sup>58</sup> prin intermediul celei de-a doua subunități flectivale, individualizându-se alternativ: *o subunitate flectivală de tip articol determinativ definit, o subunitate flectivală de tip articol de gen, număr și caz*.

## 2.2. *Relatemul-aderență al adjectivului propriu-zis invariabil total/neflexibil*

Luând în considerare caracterul invariabil total sau neflexibil al anumitor lexeme din cadrul clasei adjectivelor propriu-zise românești, se conturează inevitabil câteva întrebări esențiale: dacă aceste cuvinte, aflate în mod cert în afara unei segmentări morfematice *radical vs flectiv*<sup>59</sup>, mai au posibilitatea de a actualiza categorii gramaticale și dacă această denumire mai poate fi păstrată; dacă aceste cuvinte se mai subordonează substantivalului, iar, dacă subordonarea se realizează, care ar fi expresia ei?!

(1) Din punctul de vedere al expresiei, respectivele adjective au statut comun cu al adverbilor și al interjecțiilor,<sup>60</sup> clase lexico-gramaticale considerate, prin excelență și în totalitate, neflexibile:<sup>61</sup> „*Adverbul este o clasă de cuvinte neflexibile, profund eterogenă, cuprinzând termeni cu trăsături sintactico-semantică diferite.*”<sup>62</sup> [s.n.]; „*Interjecția este o clasă eterogenă reunind cuvinte neflexibile cu intonație exclamativă, mai rar interogativă, a căror semnificație este neconceptualizată și depinde într-o măsură mai mică sau mai mare de intonație și de context.*”<sup>63</sup> [s.n.]

Spre deosebire de cele două valori morfologice, clasa adjectivului propriu-zis cumulează atât forme variabile, indiferent de tipologia flectivală, cât și forme invariabile total, putând ocupa alternativ, în cele mai multe cazuri, aceeași poziție structurală de tip parte de propoziție și funcție sintactică: *om bun* – atribut adjectival vs *om cumsecade* – atribut adjectival; *Ion este bun*. – nume predicativ vs *Ion este cumsecade*. – nume predicativ; *Pe Vlad l-am lăsat trist în camera lui*. – element predicativ suplimentar vs *Ce s-a întâmplat cu sacoul tău?! Îl știam bleu*. – element predicativ suplimentar.

Chiar dacă lexemul este invariabil total, prin înlocuirea sa cu oricare dintre adjectivele variabile,<sup>64</sup> acordul de tip sintagmatic în gen, număr și caz poate fi dovedit, expresia fiind, în funcție de context, unul dintre relatele-flective deja inventariate, ceea ce dovedește faptul că și aceste cuvinte dețin respectivele categorii, doar că „nu se văd”.

Tocmai din cauza faptului că acestea nu se mai actualizează în cadrul flectivului, lexemele nemaiputând manifesta flectiv, denumirea *categorii gramaticale* fie este inadecvată, fie este „insuficientă” pentru a surprinde noua realitate morfematică.

Printr-o comparație cu genul substantivului<sup>65</sup> și numărul numeralului,<sup>66</sup> categorii

<sup>56</sup> Pană Dindelegan 2003, p. 40.

<sup>57</sup> Genul, numărul și cazul materializate sincretic în cadrul desinenței reprezintă *opozemul-flectiv* al cuvântului, adică *expresia unor categorii gramaticale de opoziție*; pentru *opozem*, vezi Neamțu 2005a.

<sup>58</sup> Pentru opoziția *categorii gramaticale de opoziție vs categorii gramaticale de relație*, vezi Drașoveanu 1997, pp. 78-93.

<sup>59</sup> Pentru termenii *radical vs flectiv*, vezi Guțu Romalo 1968, pp. 46-54.

<sup>60</sup> Caracter neflexibil pot avea și anumite locuțiuni cu statut de lexeme, dar, în ceea ce le privește, considerăm necesară o altă discuție, pentru că nu toate sunt în această situație.

<sup>61</sup> Nu vom lua în considerare categoria intensității/comparației adverbilor.

<sup>62</sup> GALR 2005, Vol. I, p. 585.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 657.

<sup>64</sup> Devine irelevant câte forme flexionare are adjectivul respectiv, deoarece, numai prin simplul fapt că este flexibil, actualizând minimum o opoziție marcată, adjectivul materializează flectiv, deci expresia unor categorii gramaticale.

<sup>65</sup> Pentru *ipostaza de categorie lexico-semantică a genului substantivelor românești*, vezi Roman 2016a.

<sup>66</sup> Pentru *ipostaza de categorie lexico-semantică a numeralului românesc*, vezi Roman, Bocoș 2016b, Roman 2016c.

considerate lexico-semantică pentru întreaga clasă la care se manifestă în această ipostază, genul, numărul și cazul adjectivelor se delimitează în două secțiuni: pe de o parte, cu realizare flectivă pentru majoritatea lexemelor, respectând definiția clasică și veche a categoriilor gramaticale: „În tradiția gramaticilor europene, valori (semnificații) gramaticale care pentru o limbă dată, își găsesc o marcă flexionară clară și în funcție de care clase numeroase de lexeme (= părțile de vorbire) își schimbă forma în cursul flexiunii.”<sup>67</sup> [s.n.], pe de altă parte, cu realizare aflectivă<sup>68</sup> pentru un număr restrâns de lexeme, situație în care denumirea respectivă este contradictorie.

Faptul că, în cadrul aceleiași părți de vorbire, aceleași categorii materializează două ipostaze diferite devine condiția care motivează nuanțarea sintagmei *categorii gramaticale*, prin suplimentarea cu încă un termen surprinzând nota diferențiativă: *categorii gramaticale flectivale* vs *categorii gramaticale aflectivale*.

Recunoașterea celor aflectivale nu poate fi acceptată în absența celor flectivale. Dacă adjectivul românesc s-ar comporta flexionar asemenea adjectivului englezesc contemporan, nu s-ar putea pune problema actualizării unor categorii gramaticale la această parte de vorbire, deci nici gramaticale flectivale, nici gramaticale aflectivale: „În limba engleză, adjectivul are, cu câteva excepții, o singură formă, indiferent de gen, număr sau caz. El nu se poate deci acorda cu substantivul (sau cu echivalentul acestuia) pe care îl califică.”<sup>69</sup> [s.n.]; „Spre deosebire de limba română, în engleză, adjectivul este invariabil, cu foarte puține excepții (this-these, that-those). De aceea, din punct de vedere morfologic, nu se acordă în gen, număr și caz cu substantivul pe care îl califică sau îl determină.”<sup>70</sup> [s.n.]

În același timp, dacă în cadrul acestei părți de vorbire, toate lexemele ar fi variabile, cu actualizarea a acel puțin o opoziție marcată, denumirea categorii gramaticale flectivale ar constitui un pleonasm și nu ar putea fi motivată în nicio direcție.

(2) Din punctul de vedere al modalității de subordonare, ambele valori morfologice amintite, adverbele și interjecțiile, în ciuda invariabilității totale,<sup>71</sup> se pot subordona, evident, atunci când ocupă o poziție structurală de tip parte de propoziție și funcție sintactică, exclusiv prin două *relateme*, care se exclud reciproc: *relatemul-prepoziție* și *relatemul-aderență*.

Adjectivele propriu-zise invariabile total, fiind și ele pe poziția unui Ts, se subordonează, acordul gramatical sintagmatic al unui adjectiv variabil cu care s-ar putea înlocui fiind dovadă certă în această direcție. Atâta timp cât prezența prepoziției/locuțiunii prepoziționale în calitate de *relatem* este imposibilă, se pune problema dacă aceste lexeme nu se pot subordona prin *aderență*, concept care, în lingvistica românească, s-a individualizat pe două coordonate de lucru complementare:

a. A fost recunoscută drept:

a.1. Un mijloc de subordonare: „*alipire, care trebuie perceput ca o atașare a elementului subordonator la elementul regent, în prezența unui relatem Ø*”<sup>72</sup> [s.n.]; „*expresia zero a relatemului subordonator sau simpla alăturare*”<sup>73</sup> [s.n.]

<sup>67</sup> DȘL 2005, p. 94.

<sup>68</sup> De fapt, și o categorie lexico-semantică are, prin forța lucrurilor, un statut aflectiv cert, adică un conținut manifestat în afara flectivului, vezi Roman 2016a, p. 40.

<sup>69</sup> Bădescu 1963, p. 127.

<sup>70</sup> Pănescu 1999, p. 99. Mai vezi și Levițchi, Preda 1992, p. 48.

<sup>71</sup> Faptul că o parte de vorbire având calitate de lexem este neflexibilă nu are nicio relevanță în ceea ce privește posibilitatea subordonării atunci când se află într-o poziție structurală de tip parte de propoziție și funcție sintactică, adică faptul că o valoare morfologică este neflexibilă nu anulează disponibilitatea lexemului de a fi termen într-o relație intrapropozițională, îi poate numai condiționa modalitatea de subordonare.

<sup>72</sup> Chircu 2007, p. 29.

<sup>73</sup> Neamțu 2014, p. 396.

a.2. Un mijloc de subordonare la nivel intrapropozițional: „marca subordonării în propoziție...”<sup>74</sup> [s.n.]; „trebuie înțeleasă ca un mijloc sintactic de realizare a subordonării la nivel intrapropozițional.”<sup>75</sup> [s.n.];

b. Se materializează numai în prezența valorilor morfologice *invariabile total* care au calitate de lexeme: „[...] prin care o unitate sintactică dependentă intră în relație cu un regent, prin simpla alăturare, fără a implica prezența unor mărci gramaticale sintetice sau analitice. Se manifestă numai la nivelul sintagmic și angajează, în general, părți de propoziție exprimate prin părți de vorbire neflexibile, care pot îndeplini funcții sintactice.”<sup>76</sup> [s.n.]; „mijlocul specific de subordonare a părților de vorbire neflexibile [...]”<sup>77</sup> [s.n.]

Până la acest moment, inventarul respectivelor clase lexico-gramaticale s-a limitat la adverbe și interjecții:<sup>78</sup> „De exemplu: substantivul, adjectivul și verbul (părți de vorbire flexibile) cer adverbilor și interjecțiilor (părți de vorbire neflexibile), cu funcție de attribute sau de complemente, numai alăturarea lor, nu și categorii gramaticale (mersul *înainte*, superior *numericeste*, cântă *bine*, am auzit *poc!*, *halal* prietenie!).”<sup>79</sup> [s.n.]

Admițând că anumite adjective propriu-zise sunt invariabile total sau neflexibile deținând genul, numărul și cazul sub formă de *categorii gramaticale aflectivale*, respectivele nu se mai pot încadra la niciuna dintre cele două ipostaze recunoscute din punct de vedere relațional, adică *prezența sensului relațional* vs *absența sensului relațional*: *categorii de opoziție* vs *categorii de relație*.

Consecințele, în planul subordonării, „sunt în cascadă”: categoriile nu mai pot constitui expresia unei relații subordonative intrapropoziționale, deci nu mai pot fi expresia unui relatem-flectiv de gen, număr, caz, iar singura lor modalitate de subordonare este *relatemul-aderență*, indiferent de funcția sintactică pe care o realizează.

Actualizarea categoriilor gramaticale aflectivale de gen, număr și caz la adjectivele neflexibile se realizează tot prin intermediul acordului gramatical sintagmatic, după modelul adjectivelor variabile, fiind necesară, și în această situație, pentru a păstra „un echilibru terminologic”, suplimentarea denumirii cu încă un termen: *acord gramatical sintagmatic flectival* vs *acord gramatical sintagmatic aflectival*, din nou, cu specificarea că ultimul subtip de acord este condiționat de existența primului.

În aceste condiții, aceleași categorii, în cadrul aceleiași părți de vorbire, adjectivul, genul, numărul și cazul, impun opoziția *categorii gramaticale flectivale*, delimitate obligatoriu în *categorii gramaticale flectivale de opoziție* vs *categorii gramaticale de relație*, vs *categorii gramaticale aflectivale*.

### Concluzii:

Din punctul de vedere al expresiei, în marea clasă a adjectivelor propriu-zise românești, ocupând o poziție structurală de tip parte de propoziție și funcție sintactică, sunt de reținut următoarele:

a. Se pot subordona printr-un relatem-flectiv de tip desinență, de tip articol determinativ definit, de tip articol de gen, număr și caz, ca expresie a acordului gramatical sintagmatic flectival,

<sup>74</sup> Nagy 2005, p. 120.

<sup>75</sup> Chircu 2007, p. 30.

<sup>76</sup> Diaconescu 1995, pp. 283-284.

<sup>77</sup> Hodiș 2006, p. 99.

<sup>78</sup> Au mai fost amintite locuțiunile, la modul general, fără a se specifica valoarea morfologică a lor. În fond, nu toate locuțiunile pot fi considerate invariabile total.

<sup>79</sup> Constantinescu-Dobridor 1998, p. 34.

genul, numărul și cazul cunoscând ipostaza de categorii gramaticale flectivale de relație.

b. Odată cu acceptarea dihotomiei invariabilitatea parțială vs invariabilitate totală, trebuie denumite în consecință, unele chiar putându-și schimba statutul, din neflexibile în flexibile, în antepunere.

Lexeme, atunci când sunt invariabile total sau neflexibile, prin posibilitatea substituirii în aceeași poziție cu adjective variabile, dețin genul, numărul și cazul în ipostaza de categorii gramaticale aflectivale, nici de opoziție, nici de relație, ca rezultat al acordului gramatical sintagmatic aflectival, iar modalitatea lor de subordonare este *relatemul-aderență*.

## BIBLIOGRAFIE

**Avram**, 2001 – Mioara Avram, *Gramatica pentru toți*, Ediția a III-a, Editura Humanitas, București.

**Bădescu**, 1963 – Alice L. Bădescu, *Gramatica limbii engleze*, Editura Științifică, București.

**Chircu**, 2007 – Adrian Chircu, *Aderența în sintaxa limbii române*, în **Studii lingvistice. Omagiu profesoarei Gabriela Pană Dindelegan la aniversare**, Editura Universității din București, pp. 29-36.

**Constantinescu-Dobridor**, 1998 – Gh. Constantinescu-Dobridor, *Sintaxa limbii române*, Editura Științifică, București.

**Constantinescu-Dobridor**, 2004 – Gh. Constantinescu-Dobridor, *Gramatica esențială a limbii române*, Editura Vestala, București.

**Dediu, Dincă, Dragomirescu, Dragu, Geană**, 2005 – Cristina Dediu, Raluca Dincă, Adina Dragomirescu, Cătălina Dragu, Ionuț Geană, *Adjectivul invariabil neologic în limba română actuală*, în SCL, LVI, Nr. 1-2, pp. 79-90.

**Diaconescu**, 1995 – Ion Diaconescu, *Sintaxa limbii române*, Editura Enciclopedică, București.

**Dimitriu**, 1999 – Corneliu Dimitriu, *Tratat de gramatică a limbii române. I. Morfologia*, Institutul European, Iași.

**Drașoveanu**, 1997 – D.D. Drașoveanu, *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Editura Clusium, Cluj-Napoca

**DȘL**, 2005 – *Dicționar de științe ale limbii*, Editura Nemira, București.

**GALR**, 2005 – *Gramatica limbii române, Vol. I, Cuvântul*, Editura Academiei Române, București.

**GALR**, 2005 – *Gramatica limbii române, Vol. II, Enunțul*, Editura Academiei Române, București.

**GBLR**, 2010 – *Gramatica de bază a limbii române*, coord. Gabriela Pană Dindelegan, Editura Univers Enciclopedic Gold, București.

**Gruică**, 1981 – G. Gruică, *Acordul în limba română*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

**Guțu Romalo**, 1968 – Valeria Guțu Romalo, *Morfologie structurală a limbii române (substantiv, adjectiv, verb)*, Editura Academiei R.S.R., București.

**Hodiș**, 2006 – Viorel Hodiș, *Articole și studii. I. Relația de echivalență (Logic-Semantic-Sintactic)*, Editura Risoprint, Cluj-Napoca.

**Iacob**, 2002 - Niculina Iacob, *Morfologia limbii române – Partea I*, Editura Universității



„Ștefan cel Mare”, Suceava.

**Iordan, Robu**, 1978 – Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, Editura Didactică și Pedagogică, București.

**Irimia**, 1997 – Dumitru Irimia, *Gramatica limbii române*, Editura Polirom, Iași.

**Levițchi, Preda**, 1992 – Leon D. Levițchi, Ioan Preda, *Gramatica limbii engleze*, Editura Mondero, București.

**Manoliu**, 1967 – Maria Manoliu, *Schiță de clasificare structurală a adjectivelor în limba română*, în **Elemente de lingvistică structurală**, redactor responsabil Ion Coteanu, Editura Științifică, București, pp. 263-273.

**Nagy**, 2005 – Rodica Nagy, *Sintaxa limbii române actuale. Unități, raporturi și funcții*, Institutul European, Iași.

**Neamțu**, 2005a – G.G. Neamțu, *Curs de limbă română contemporană, Sintaxa*, ținut la Facultatea de Litere, Universitatea „Babeș-Bolyai”, între anii 2005 și 2006.

**Neamțu**, 2005b – G.G. Neamțu, *Curs de limbă română contemporană, Morfologia*, ținut la Facultatea de Litere, Universitatea „Babeș-Bolyai”, între anii 2005 și 2006.

**Neamțu**, 2014 – G.G. Neamțu, *Studii și articole gramaticale*, Editura Napoca Nova, Cluj-Napoca.

**Până Dindelegan**, 2003 – Gabriela Pană Dindelegan, *Elemente de gramatică. Dificultăți, controverse, noi interpretări*, Editura Humanitas Educational, București.

**Pănescu**, 1999 – Eugenia Pănescu, *Gramatica limbii engleze. Morfologia*, Editura Univers, București.

**Roman**, 2016a – Diana-Maria Roman, *Noun Gender in Romanian, a Lexical-Semantic Category*, în Logos Universality Mentality Education Novelty LUMEN, Secțiunea Philosophy and Humanistic Sciences, Vol. 4, Nr. 1, pp. 27-43.

**Roman, Bocoș**, 2016b – Diana-Maria Roman, Cristina Bocoș, *Numărul numeralelor cardinale și ordinale românești, o categorie lexico-semantică*, în ANNALES UNIVERSITATIS APULENSIS. SERIES PHILOLOGICA, Nr. 17, Tom 1, 2016, pp. 33-40.

**Roman**, 2016c – Diana-Maria Roman, *Numărul numeralului românesc, o categorie deictică d.l. de tip lexico-semantic, și implicațiile sale în ceea ce privește acordul paradigmatic și sintagmatic*, în **Studii de filologie. In honorem Ștefan Găitănanu**, coord. Liliana Soare, Adrian Sămărescu, Adina Dumitru, Pitești, Editura Universitatea din Pitești, 2016, pp. 335-346.

**Roman**, 2017a – Diana-Maria Roman, *Invariable and/or non-flexible words?!*, în JRLS, Nr.10, pp. 653-661.

**Roman**, 2017b – Diana-Maria Roman, *Definite determinative article or other morphemic status?!*, în JRLS, Nr. 10, pp. 642-652.

**Roman**, 2017c – Diana-Maria Roman, *The Convertor Status of Article of Case and Number in the Romanian Language*, lucrare prezentată la conferința internațională 8th **Lumen International Scientific Conference – Rethinking Social Action. Core Values in Practice**, 6-9 aprilie 2017, Suceava, România, sub tipar.

**Roman**, 2017d – Diana-Maria Roman, *The Fleective-Relateme of the Determinative Article Type in the Romanian Language*, lucrare prezentată la conferința internațională 8th **Lumen International Scientific Conference – Rethinking Social Action. Core Values in Practice**, 6-9 aprilie 2017, Suceava, România, sub tipar.

**SMLRC**, 1967 – Iorgu Iordan, Valeria Guțu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Editura Științifică, București.

**Sporiș**, 2010 – Valerica Sporiș, *Adjectivul în limba română. Studiu gramatical și semantic*,

Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.

**Stati**, 1962 – Sorin Stati, *Redundanța*, în LR, XI, Nr. 3, pp. 231-241.

**Toșa**, 1983 – Alexandru Toșa, *Elemente de morfologie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

## THE CONTENT AND EXPRESSION OF THE GENDER OF THE ROMANIAN CARDINAL NUMERAL

Diana-Maria Roman

PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

*Abstract : This paper represents a research of the contemporary Romanian language grammar on exclusive synchronic tract and proposes a new opening of the discussion on the status of one of the categories of the nominal group, the gender with three members, male, neuter, female, of the Romanian cardinal numeral. The analysis perimeter of our research compulsory assigns two complementary coordinates which are specific to all the grammar categories: content vs. expression. First of all, as the values of that part of speech and all the implications of the grammatical agreement (paradigmatic and syntagmatic) were accepted, we talk about an inescapable breaking of the category at the level of content. Secondly, until now, the grammar discourses analyze the morphemic status of the cardinal numeral within the big class of this part of speech in the opposition known in grammar as variable vs. invariable. In spite of that, the status of the category at the level of expression remains uncertain in the situations of invariability. Under these circumstances, the following limits are established: on one hand, by the obvious acceptance of the variable character of some lexemes included in that part of speech, the status of the gender grammar category is confirmed without doubt; on the other hand, by accepting the invariable character of other lexemes from this class, positioning therefore in the impossibility to delimitate the flective in the morphemic analysis, we consider as pertinent a succinct debate on the expression of gender category in this context.*

*Keywords: grammatical category, gender, cardinal numeral, grammatical agreement, content, expression, flectional grammatical category, non-flectional grammatical category.*

### 0. Introducere

Lucrarea de față propune redeschiderea discuției despre statutul categoriei genului numeralului<sup>1</sup> cardinal românesc<sup>2</sup> atât din punctul de vedere al conținutului, cât și din punctul de vedere al expresiei.

Fără a relua o serie de observații generale despre categoria genului în lingvistică, implicit și despre genul limbii române contemporane, atragem atenția numai asupra unor aspecte pe care le reținem ca fiind definitorii:<sup>3</sup>

a. Apariția categoriei gramaticale a genului a constituit, în timp, obiectul unor studii

<sup>1</sup> Pentru un studiu descriptiv și istoric al numeralului românesc, vezi Găitănaru 1993.

<sup>2</sup> Vor fi analizate exclusiv valorile pronominală și adjectivală ale numeralului cardinal, vezi GALR 2005, Vol. I, p. 291. În același timp, prin numeral cardinal, ne vom limita la numerele cardinale propriu-zise, singurele dintre cardinale care au rămas integrate în această clasă, conform ultimei departajări stabilite de GBLR 2010, pp. 180-181

<sup>3</sup> Pentru o întreagă discuție despre acest subiect, vezi Roman 2016a, studii din care am selectat aceste succinte observații, pp. 28-32.

serioase, genul fiind una dintre acelea care nu s-a gramaticalizat în multe sisteme, altele debarasându-se de acesta;<sup>4</sup>

b. Genul substantivului, oricare ar fi limba la care se face referire, poate fi dovedit exclusiv pe baza *acordului gramatical*:<sup>5</sup> *paradigmatic*: la substituttele substantivului<sup>6</sup>; *sintagmatic*: la clasa adjectivalului.<sup>7</sup>

c. Recunoașterea genului la adjectiv, pronume, la numeral presupune, în mod cert, gramaticalizarea<sup>8</sup> categoriei la aceste ultime clase de cuvinte, chiar dacă nu în totalitate, un fenomen care condiționează, de fapt, existența categoriei în ipostază gramaticală<sup>9</sup> în cadrul unui întreg sistem și care nu obligă gramaticalizarea la substantiv.

### 1. Expresia și conținutul unei categorii. Delimitări generale

În limba română, s-a dovedit<sup>10</sup> că, atât din punctul de vedere al expresiei, cât și din punctul de vedere al conținutului, e de preferat ca orice categorie, cu toți membrii săi,<sup>11</sup> să fie analizată și denumită în consecință prin referire la o anumită clasă lexico-gramaticală.

În planul expresiei, aceeași categorie se poate sau nu gramaticaliza la valori morfologice diferite. Opoziția *categorii lexico-semantică* vs *categorii gramaticale* a fost semnalată în limba română și vizează *ipostaza* pe care o categorie o poate actualiza la nivelul unei întregi clase de cuvinte: s-au individualizat două categorii lexico-gramaticale, *genul substantivului* și *numărul numeralului*.<sup>12</sup>

Motivația de a aborda cât mai nuanțat *statutul* unei categorii este susținută cu atât mai mult cu cât, chiar în cadrul aceleiași valori morfologice, aceeași categorie gramaticală poate actualiza două *ipostaze* diferite: *categorie gramaticală flectivă* vs *categorie gramaticală aflectivă*, recunoașterea ultimelor fiind condiționată obligatoriu de realitatea primelor.<sup>13</sup>

În planul conținutului, coordonata de lucru este identică: aceeași categorie se poate manifesta *fie ca una deictică*, *fie ca una anaforică*, la părți de vorbire diferite<sup>14</sup> sau chiar în aceeași clasă,<sup>15</sup> opoziție motivată de o dimensiune ontologică.<sup>16</sup>

<sup>4</sup> În engleza veche, genul era gramaticalizat din cauza faptului că adjectivele se acordau atât în gen, cât și în număr și caz cu substantivele, iar pronumele interogative-relative aveau și el forme de masculin și neutru, dar numai pentru singular, vezi, în acest sens, Levițchi 1971, p. 39, Pyle, Algeo 1982, pp. 110-111, Ștefănescu 1988, p. 159; în engleza modernă, adjectivul este considerat parte de vorbire neflexibilă, vezi Bădescu 1963, p. 127, Levițchi, Preda 1992, p. 48, Pănescu 1999, p. 99.

<sup>5</sup> Pentru prima dată, în lingvistica românească, G. Gruiță definește și argumentează riguros cele două concepte, *acord paradigmatic* vs *acord sintagmatic*, vezi Gruiță 1981, pp. 11-40.

<sup>6</sup> În limba română, substituttele substantivului sunt pronumele și numeralul cu valoare pronominală.

<sup>7</sup> În limba română, părțile de vorbire care au gen și care se pot acorda gramatical sintagmatic sunt adjectivele propriu-zise, pronominale, verbale și numeralele cardinale și ordinale cu valoare adjectivală.

<sup>8</sup> Prin gramaticalizare se înțelege: „o unitate de conținut poate fi considerată categorie gramaticală numai în măsura în care dispune de mijloace de expresie gramaticalizate” [s.n.], cf. Sinteze de limba română 1984, p. 201.

<sup>9</sup> Adică manifestarea în cadrul flectivului, vezi, în acest sens, DȘL 2005, p. 216.

<sup>10</sup> Pentru o întreagă discuție despre statutul categoriei genului în ipostază de categorie lexico-semantică la substantivele românești în opoziție cu alte valori morfologice care o mai pot actualiza, vezi Roman 2016a.

<sup>11</sup> Genul, numărul, cazul sunt considerate *categorii relative* în grupul nominal, adică sunt acele categorii care pot apărea la mai mult de o valoare morfologică prin intermediul acordului gramatical, spre deosebire de *categoriile absolute*, care se materializează exclusiv la o singură parte de vorbire, pentru detalii, vezi Roman 2016b.

<sup>12</sup> Cu câteva excepții, situații în care numărul s-a gramaticalizat, în cazul numeralului ordinal, *primul*, *întâiul*, *dintâiul*.

<sup>13</sup> Vezi, în acest sens, Roman 2017a.

<sup>14</sup> Pentru opoziția *categorie deictică* vs *categorie anaforică*, vezi Gruiță 1981, pp. 11-24.

<sup>15</sup> Este vorba, în primul rând, de *numeralele cu valoare pronominală* vs *numeralele cu valoare adjectivală* în ceea ce privește opoziția *categorii anaforice a.1.* vs *categorii anaforice a.2.*; pentru motivația delimitării *categoriilor anaforice în a.1. și a.2.*, vezi Roman 2016c, pp. 335-339.

<sup>16</sup> Pentru întreaga discuție a clasificării părților de vorbire în limba română din punct de vedere ontologic, vezi Neamțu 2014, pp. 282-288.

Categoriile deictice, notate cu d.1.,<sup>17</sup> sunt singurele care au acoperire în realitatea obiectiv extralingvistică denumită de partea de vorbire la care se manifestă, prin natura designatumului său.<sup>18</sup>

În opoziție, categoriile anaforice reprezintă rezultatul acordului gramatical, ca notă comună, și pot fi delimitate în *anaforice a.1.* vs *anaforice a.2.*: primele ca materializare a celui paradigmatic, ultimele ca materializare a celui sintagmatic.

## 2. Expresia și conținutul genului în grupul nominal românesc<sup>19</sup>

(1) Din punctul de vedere al expresiei, genul, cu excepția clasei substantivului, este considerat, la modul general, o *categorie gramaticală* în cadrul celorlalte valori morfologice din grupul nominal, *opozițiile membrilor masculin, feminin, neutru*<sup>20</sup> actualizându-se în cadrul *flectivului*.<sup>21</sup>

a. În calitate de *categorie anaforică a.1.*: pronume, prin ipostaza sa de substitut real al substantivului:<sup>22</sup> *acesta* vs *aceasta*, *acestuia* vs *acesteia*;

b. În calitate de *categorie anaforică a.2.*: adjectiv propriu-zis:<sup>23</sup> *băiat frumos* vs *fată frumoasă*, *băiat rău* vs *fată rea*, *băiat tânăr* vs *fată tânără*; adjectiv pronominal: *acest băiat* vs *această fată*, *acestui băiat* vs *acestei fete*.

(2) Din punctul de vedere al conținutului, genul este considerat direct dependent numai de conținutul ontologic al substantivului,<sup>24</sup> deci, conform notării noastre, o *categorie deictică d.1.*: „Am văzut că genul, numărul și cazul sunt categorii gramaticale la baza cărora stau categorii logice; adică realități materiale: sexul ființelor (și lipsa de sex a lucrurilor) la gen, cantitatea numerică a obiectelor la număr și raporturi între obiecte (sau noțiuni) la caz. Aceasta este situația numai a substantivului, fiindcă el exprimă (citește denumește) obiecte și singure obiecte pot avea sens, pot fi într-un număr mai mare sau mai mic și se pot găsi unele față de altele (sau față de acțiuni) în diverse raporturi.”<sup>25</sup> [s.n.]

În ceea ce privește statul categoriei la celelalte părți de vorbire din grupul nominal, conchidem:

a. Poate fi o *categorie anaforică a.1.*, rezultată din acordul gramatical paradigmatic al pronumelui cu substantivul a cărui poziție o ocupă în enunț: *Vlad nu m-a mai sunat de trei zile, cred că telefonul acestuia s-a stricat*.

b. Poate fi o *categorie anaforică a.2.*, rezultată din acordul gramatical sintagmatic al

<sup>17</sup> Pentru notare, vezi Roman 2016c, p. 338.

<sup>18</sup> Gruiță 1981, p. 13.

<sup>19</sup> Cu excepția, în acest punct al lucrării, a numeralului cardinal, discuție pe care o vom aborda la punctul 2.1. Nu vom aborda clasa adjectivelor verbale.

<sup>20</sup> A fost dovedit faptul că genul își păstrează inventarul de membri, *masculin, feminin, neutru*, în întreg sistemul românesc, astfel că neutru nu se actualizează numai la substantive, ci și la adjective, pronume, numerale, vezi, în acest sens, Neamțu 2014, pp. 442-450.

<sup>21</sup> Nu ne propunem să analizăm tipologia flectivală a părților de vorbire flexibile care actualizează genul în cadrul sistemului românesc.

<sup>22</sup> Pentru calitatea de *substitut*, vezi GALR 2005, Vol. I, p. 291.

<sup>23</sup> Excepție fac o serie de lexeme din cadrul adjectivului propriu-zis românesc considerate *invariabile total* și care își actualizează categoriile în ipostază de *categorii gramaticale aflectivale*, vezi, în acest sens, Roman 2017a.

<sup>24</sup> Substantivul a fost considerat „*singurul transmitător singurul cu care se face acordul și nu se acordă niciodată*” [s.n.], Gruiță 1981, p. 13. În fond, o parte de vorbire care deține o categorie sau mai mult de o categorie deictică reprezintă un potențial *transmițător*, mai ales dacă se intersectează, în fenomenul acordului, cu alte valori morfologice prin care respectiva categorie poate deveni fie *anaforică a.1.*, fie *anaforică a.2.* Pentru detalii privind ipostaza de *categorie deictică d.1. a numărului numeralului* și toate implicațiile sale, vezi Roman 2016c.

<sup>25</sup> Iordan, Robu 1978, p. 335.



adjectivului propriu-zis și al adjectivului pronominal cu substantivalul<sup>26</sup> alături de care apare în enunț, preluată:

b.1. De la o parte de vorbire care deține genul drept *categorie deictică d.l.* Se individualizează două situații:

b.1.1. Preluând categoria de la substantiv, adjectivul propriu-zis poate apărea în oricare dintre cele trei funcții atributive specifice: atribut adjectival: *Ioana, colega mea, este o fată frumoasă.*; nume predicativ: *Ioana, colega mea, este frumoasă.*; element predicativ suplimentar: *Ioana se plimba prin parc liniștită.*

b.1.2. Preluând categoria de la substantiv, adjectivul pronominal nu poate ocupa decât funcția de atribut adjectival:<sup>27</sup> *Această fată este una dintre colegile mele de liceu.*

b.2. De la o parte de vorbire care deține genul drept *categorie anaforică a.l.* Se individualizează două situații:

b.2.1. Preluând categoria de la pronume, adjectivul propriu-zis poate să apară cu oricare dintre cele trei funcții atributive specifice: atribut adjectival: *Al meu este vechi.*<sup>28</sup>; nume predicativ: *Aceasta este tânără și frumoasă*, element predicativ suplimentar: *Pe aceasta am lăsat-o tristă după toate discuțiile avute.*

b.2.2. Preluând categoria de la pronume, adjectivul pronominal nu poate ocupa decât funcția de atribut adjectival: *Toți* (adjectiv) *ceilalți* (pronume) *m-au amărât spunându-mi atâtea* (adjectiv) *altele* (pronume).<sup>29</sup>

## 2.1. Expresia și conținutul genului numeralului cardinal românesc cu valoare pronominală și valoare adjectivală<sup>30</sup>

(1) În planul expresiei, la modul general, numeralul cardinal este considerat o parte de vorbire flexibilă: „*Este partea de vorbire flexibilă specializată pentru exprimarea noțiunii de număr definit...*”<sup>31</sup> [s.n.], afirmație fondată, pe bună dreptate, dat fiind faptul că respectiva deține categorii gramaticale, implicit și genul: „*Numeralele cardinale au trei categorii gramaticale specifice nominalelor: genul, numărul și cazul.*”<sup>32</sup> [s.n.]

Punctul de vedere mai sus menționat nu reprezintă o noutate, atâta timp cât și în alte tratate contemporane de gramatică, chiar și mai vechi, este admisă aceeași abordare: „*Categoriile gramaticale morfologice întâlnite în flexiunea numeralului sunt numai genul și cazul.*”<sup>33</sup> [s.n.]; „*N numeralul cardinal nu posedă categoriile morfologice de număr și de determinare, ci numai pe cele de gen și caz.*”<sup>34</sup> [s.n.]

Cu toate acestea, particularizând, apar anumite observații cu privire la statutul categoriei genului anumitor numere cardinale care impun o reală rezervă în tratarea generalizată amintită anterior, motivând redeschiderea subiectului: „*Au forme diferite pentru exprimarea formei de gen*

<sup>26</sup> O categorie *anaforică a.2.* poate fi preluată atât de la o categorie *deictică d.l.*, cât și de la o categorie *anaforică a.l.*, ultima, în această ipostază, fiind rezultatul acordului paradigmatic, pentru detalii, vezi Roman 2016b, pp. 247-251.

<sup>27</sup> În pozițiile de nume predicativ și element predicativ suplimentar respectivele adjective pronominale redevin pronume, vezi Neamțu 2005a.

<sup>28</sup> În acest context, este vorba despre o *sintagmă posesivă* în care ambele cuvinte reprezintă valori morfologice diferite, cu funcții sintactice diferite: *al* – pronume posesiv *semiindependent* – subiect, *meu* – adjectiv pronominal posesiv – atribut adjectival, pentru detalii, în acest sens, vezi Neamțu 2014, pp. 451-467.

<sup>29</sup> Pentru detalii în privința delimitărilor morfosintactice ale acestor contexte, nehotărât cu demonstrativ, nehotărât cu nehotărât, vezi Neamțu 2007, pp. 87-88.

<sup>30</sup> Situația categoriei genului la numerele cardinale cu valoare substantivală nu face obiectul cercetării de față.

<sup>31</sup> Avram 2001, p. 129.

<sup>32</sup> GBLR 2010, p. 184.

<sup>33</sup> Constantinescu-Dobridor 1974, p. 86.

<sup>34</sup> Idem.

cardinalele *un(u)/o, una și doi/două*, utilizate ca atare sau făcând parte din compuse: *doi, doisprezece elevi/două, douăsprezece eleve și toate numerele compuse cu unu și doi sau doisprezece...*<sup>35</sup> [s.n.]<sup>36</sup>

În același timp, studiile contemporane de gramatică, în ciuda prezentării inventarului de forme, lasă în afara oricărei analize tipologia flectivă a numeralelor cardinale flexibile în funcție de valorile pronominală și adjectivală, respectivele forme fiind tratate la comun de cele mai multe ori.

Se deduce, astfel, că, în afara lexemelor de mai sus, toate celelalte pot fi „suspectate” de invariabilitate în funcție de gen, adică nu actualizează opoziție marcată. În același timp, prin raportare la celelalte categorii recunoscute, numărul și cazul, trebuie subliniate următoarele aspecte deloc de neglijat:

a. Pe de o parte, în privința numărului, a fost dovedit faptul că această categorie este una lexico-semantică,<sup>37</sup> indiferent de valoarea pe care o actualizează numeralul cardinal: substantivală, pronominală, adjectivală, ca notă comună.<sup>38</sup>

b. Pe de altă parte, și în privința cazului, le este admis numeralului cardinal statutul de cuvinte invariabile: „Fiind cuvinte invariabile, numerele nu pot exprima sintetic (prin desinențe) opozițiile de caz.”<sup>39</sup> [s.n.]

Mai mult, în ceea ce privește redarea valorilor cazuale de genitiv și dativ, se afirmă: „[...] se apelează la două prepoziții (mărci cazuale analitice), construcțiile rezultate fiind echivalente cu genitivul, respectiv cu dativul. Aceste prepoziții sunt *a* pentru valoarea de genitiv și *la* pentru valoare de dativ.”<sup>40</sup> [s.n.], deducând că nici în privința cazului nu se actualizează opoziții marcate.

Luând în considerare aceste afirmații, se conturează următoarele întrebări: în primul rând, odată acceptată variabilitatea unor lexeme din clasa numeralului cardinal, se actualizează sau nu aceeași formă, în trecerea de la o valoare la alta: de la pronominală la adjectivală, manifestându-se o *conversiune nemarcată*, sau își schimbă forma, manifestându-se o *conversiune marcată*?<sup>41</sup> în al doilea rând, odată acceptată invariabilitatea anumitor lexeme, se încadrează acestea la *invariabilitate parțială*, actualizând minimum o opoziție marcată, sau la *invariabilitate totală*, nematerializând nicio opoziție marcată?<sup>42</sup>

În încercarea de a oferi soluții în ambele direcții, vom afirma:

a. În cazul acelor lexeme considerate flexibile, în trecerea de la o valoare la alta, de la valoarea pronominală la valoarea adjectivală, se actualizează ambele tipuri de conversiuni, după cum urmează:

a.1. Conversiune marcată: *Una* dintre ele a venit la noi, două au refuzat invitația. vs *O* fată a venit la noi, două au refuzat invitația.; *Unu* ne-a spus adevărul, doi au refuzat să vorbească cu noi. vs *Un* coleg m-a căutat să mă cheme în oraș, doi nici nu au vrut să audă de așa ceva.<sup>43</sup>

a.2. Conversiune nemarcată: *Doi* treceau pe stradă. vs *Doi* băieți treceau pe stradă.; *Două* dintre ele au hotărât să voteze contra noastră. vs *Două* colegi au hotărât să voteze contra noastră.

<sup>35</sup> GALR 2005, Vol. I, p. 293.

<sup>36</sup> Același punct de vedere apare în GBLR 2010, p. 184, cu mențiunea că sunt acceptați numai următorii membri: masculinul și femininul.

<sup>37</sup> Pentru o întreagă discuție, vezi Roman, 2016c, Roman, Bocoș 2016d..

<sup>38</sup> În cadrul numeralului cardinal, cel propriu-zis, nu există nicio excepție de la această regulă, spre deosebire, de exemplu, de cele ordinale.

<sup>39</sup> GBLR 2010, p. 185.

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> Pentru opoziția *conversiune marcată* vs *conversiune nemarcată*, vezi Neamțu 2014, pp. 431-436.

<sup>42</sup> Pentru detalii în acest sens, vezi Roman 2017b, 657-660.

<sup>43</sup> Pentru diferitele valori ale lui *un* și *o*, vezi Neamțu 2007, pp. 66-69.

b. Atâta timp cât lexemelor considerate invariabile nu le este recunoscută nicio opoziție marcată,<sup>44</sup> deci nici măcar o categorie gramaticală din numărul total posibil pe care partea de vorbire îl actualizează, genul și cazul, nu apare actualizată în flectiv, respectivele se încadrează automat, asemenea multor adjective propriu-zise românești, la *invariabilitatea totală*: cuvinte cu *statut neflexibil*, indiferent de valoarea pe care o manifestă.

Astfel, în această clasă, unde există invariabilitate de gen este și invariabilitate de caz, adică o invariabilitate totală, generând neflexibilitatea lexemelor,<sup>45</sup> iar acolo unde există variabilitate parțială sau invariabilitate parțială, numai genul cunoscând opoziții marcate, trebuie admisă și materializarea cazului în flectiv, chiar în absența unei opoziții marcate de caz, abordare motivată de *sincretismul* specific limbii române: aceeași unitate sau subunitate flectivală materializează mai mult de o categorie gramaticală.<sup>46</sup>

În fond, invariabilitate totală a numeralelor la modul general nu trebuie să constituie o noutate, asupra acestui aspect atrăgându-se atenția de foarte mult timp: „*Evoluția numeralelor în limbile indo-europene se caracterizează prin tendința continuă de separare a lor ca o parte de vorbire deosebită, prin transformarea lor treptată în cuvinte invariabile; acest proces se realizează în ritmuri diferite în fiecare limbă.*”<sup>47</sup> [s.n.]

În ciuda invocării caracterului lor neflexibil, aceste cuvinte pot actualiza genul, dovada putându-se realiza prin două metode:

- fie prin înlocuirea cu un numeral cardinal flexibil în aceeași poziție sintactică;
- fie intersectarea lor, în calitate de Tr, cu un adjectiv propriu-zis flexibil, ultimul aflat într-o poziție structurală de tip parte de propoziție și funcție sintactică de: nume predicativ: *Patru dintre amicele tale sunt simpatice*, pe restul, sincer nu le pot înghiți deloc.; *Patru dintre amicii tăi sunt simpatici*, pe restul, sincer nu-i pot suporta.; element predicativ suplimentar în N: *Dintre toți cei prezenți, numai patru mă ascultau liniștiți.*; *Dintre toate cele prezente, numai patru mă ascultau bucuroase.* și în Ac: *Dintre toți cei prezenți, numai pe patru i-am găsit bucuroși că m-au revăzut după atâta timp.* *Dintre toate cele prezente, numai pe patru le-am găsit bucuroase că m-au revăzut după atâta timp.*

Faptul că numerele cardinale dețin gen este dovedit de actualizarea, în cadrul adjectivelor propriu-zise variabile, a genului gramatical flectival în calitate de categorie anaforică a.2. Or, o categorie anaforică a.2. nu poate fi preluată decât de la o categorie 1, fie ea deictică d.1., fie anaforică a.1.: „*Este de neconceput o categorie 2..., adică acordată, în lipsa unei categorii prime.*”<sup>48</sup> [s.n.]

Admițând acest argument și aplicând metoda de analiză a adjectivelor propriu-zise invariabile total,<sup>49</sup> și clasa numeralului cardinal, indiferent de valorile manifestate, pronominală sau adjectivală, actualizează categoria genului fie în ipostază de categorie gramaticală flectivală, fie în ipostază de categorie gramaticală aflectivală.

(2) În planul conținutului, numeralul cardinal actualizează genul în funcție de valori: având valoare pronominală, îl va actualiza sub formă de categorie anaforică a.1., preluat prin intermediul acordului gramatical paradigmatic flectival sau aflectival<sup>50</sup> al numeralului cu substantivul în

<sup>44</sup> Pentru dihotomia *opoziție marcată* vs *opoziție nemarcată*, vezi Toșa 1983, p. 161.

<sup>45</sup> Pentru detalii, pentru opoziția *invariabilitate parțială* vs *invariabilitate totală*, vezi Roman 2017b, pp. 657-660.

<sup>46</sup> Pentru *sincretism*, vezi DȘL 2005, p. 479.

<sup>47</sup> Wald 1969, p. 131.

<sup>48</sup> Neamțu 2014, p. 315.

<sup>49</sup> Roman 2017a.

<sup>50</sup> Aceste subtipuri de acord paradigmatic, *flectival* vs *aflectival*, sunt propuse după modelul celui gramatical sintagmatic, vezi Roman 2017a.

aceeași poziție, având valoare adjectivală, va deține genul sub formă de *categorie anaforică a.2.*, preluat prin intermediul *acordului gramatical sintagmatic flectival* sau *aflectival* al numeralului fie cu substantivul, fie cu pronumele.<sup>51</sup>

(3) Analizat atât din punctul de vedere al conținutului, cât și din punctul de vedere al expresiei, genul acestei părți de vorbire se manifestă sub forma următoarelor combinații:

**A. În cadrul acordului gramatical paradigmatic**, specific numeralelor cu valoare pronominală, se pot delimita următoarele ipostaze ale categoriei, diferențierea realizându-se, exclusiv, în planul expresiei:

**A.1. Genul: categorie anaforică a.1. și categorie gramaticală flectivală**, ca rezultat al *acordului gramatical paradigmatic flectival*:

A.1.1. Materializată în cadrul unui *flectiv monomorfematic* de tip:

a. *Desinență*, la NAc, masculin, neutru, singular: *Nu au venit doi, ci numai unu.*;<sup>52</sup> la NAc, masculin, plural: *Doi dintre colegii mei de facultate au plecat într-o excursie în America de Sud.*;<sup>53</sup> la NAc, feminin, neutru, plural: *Două dintre colegele tale m-au sunat să-mi spună că nu mai vin în excursie.*<sup>54</sup>, *Două dintre trenurile așteptate au sosit în gară.*

b. *Articol formativ numeral*, la NAc, feminin, singular: *Una dintre cele patru prietene ale tale s-a certat cu profesoara noastră.*; în această situație, finala *-a* reprezintă un *articol formativ numeral*,<sup>55</sup> care a suprimat desinența,<sup>56</sup> fiind omonim cu articolul determinativ definit: *casă* vs *casa*, cu articolul formativ pronominal: *alta* vs *altă*.<sup>57</sup>

A.1.2. Materializată în cadrul unui *flectiv bimorfematic* de tip:

a. *Desinență și desinență*, la GD, masculin, feminin, neutru, singular (ca formă și încărcătură gramaticală această structură flectivală este identică cu a pronomelor variabile în GD): „*genitiv-dativ unui, unuia/unei, uneia*.”<sup>58</sup> *Desinențele de GD sunt cele ale flexiunii pronominale.*”<sup>59</sup> [s.n]<sup>60</sup>. În aceste situații, ca în cazul pronomelor și al adjectivelor pronominale, doar subunitățile flectivale *-u* și *-e* sunt expresia certă a categoriei gramaticale flectivale a genului.<sup>61</sup>

**A.2. Genul – categorie anaforică a.1. și categorie gramaticală aflectivală**, ca rezultat al *acordului gramatical paradigmatic aflectival*:

*Trei dintre ei ne-au căutat și ieri să ne invite la ziua lor de naștere.*

**B. În cadrul acordului gramatical sintagmatic**, specific numeralelor cu valoare adjectivală, se pot delimita următoarele ipostaze ale categoriei, diferențierea realizându-se, exclusiv, din nou, în planul expresiei:

**B.1. Genul – categorie anaforică a.2. și categorie gramaticală flectivală**, ca rezultat al

<sup>51</sup> Este evident că, în cazul în care un numeral se acordă sintagmatic cu un pronume, această din urmă parte de vorbire va actualiza genul în calitate de categorie anaforică a.1., ca rezultat al acordului paradigmatic cu substantivul în aceeași poziție, transferul făcându-se prin intermediere, vezi Roman 2016b, pp. 247-251.

<sup>52</sup> Unitatea flectivală *-u* este de tip desinență, identică cu *desinența catalizată*, vezi Neamțu 2005b, din cadrul masculinelor și neutrelor care au finala consoană, actualizându-se, la singular, NAcGD, odată cu apariția articolului determinativ definit: *băiat* → *băiatul*, *tren* → *trenul* vs *băiat* → *băiatului*, *tren* → *trenului*.

<sup>53</sup> *-i* este unitate flectivală de tip desinență, vezi Irimia 1997, p. 129.

<sup>54</sup> *-ă* este unitate flectivală de tip desinență, vezi Irimia 1997, p. 129.

<sup>55</sup> Pentru delimitările articolului enclitic în limba română, *articol determinativ vs articol formativ vs articol cazual*, vezi Neamțu 2014, pp. 277-279. Irimia 1997, p. 129, *-a* este flectiv de tip desinență.

<sup>56</sup> Pentru *fenomenul suprimării desinenței*, inversul *fenomenului desinenței catalizate*, vezi Neamțu 2005b.

<sup>57</sup> Vezi, în acest sens, Neamțu 2014, p. 265, subnota 24.

<sup>58</sup> Tot după modelul pronominal, *-a*-ul final reprezintă o *particulă deictică*, pentru o discuție în ceea ce o privește, ca statut morfematic, în cadrul limbii române, vezi Roman, Bocoș 2016c.

<sup>59</sup> GALR 2005, Vol. I, p. 294.

<sup>60</sup> Pentru admiterea statutului problematic al acestor forme, vezi GBLR 2010, p. 185.

<sup>61</sup> Vezi Neamțu 2014, p. 251. În cealaltă subunitate flectivală, se actualizează numai cazul, nu și numărul, acesta fiind o categorie lexico-semantică.

acordului gramatical sintagmatic flectival:

B.1.1. Materializată în cadrul unui *flectiv monomorfematic* de tip:

b. *Desinență*, la NAc, masculin, neutru, plural; **Doi** foști studenți de-ai mei m-au vizitat zilele trecute la facultate.; la NAc, feminin, neutru, plural: **Două** fete ne-au sunat să ne spună că planul nostru nu poate fi susținut., **Două** trenuri au sosit în gară.

B.1.1. Materializată în cadrul unui *flectiv bimorfematic* de tip:

b. *Desinență și desinență*, la GD, masculin, feminin, neutru, singular, structură flectivală identică cu cea a valorii pronominală, singura diferență fiind absența particulei deictice –a.

**B.2. Genul – categorie anaforică a.2. și categorie gramaticală aflectivală**, ca rezultat al acordului gramatical sintagmatic aflectival:

**Trei** băieți din echipa ta de fotbal nu sunt disponibile pentru următorul meci.

### Concluzii:

Genul numeralului cardinal românesc trebuie tratat atât din punctul de vedere al expresiei, cât și din punctul de vedere al conținutului:

În planul expresiei, genul actualizează două ipostaze: categorie gramaticală flectivală vs categorie gramaticală aflectivală.

În ceea ce privește tipologia flectivală a lexemelor flexibile, genul gramatical flectival al numeralului cardinal se poate actualiza:

a. În cadrul unui flectiv monomorfematic: unitate flectivală de tip desinență, ca notă comună ambelor valori amintite, pronominală și adjectivală, singura diferență stabilindu-se în cazul valorii pronominală, când se poate materializa și în cadrul unei unități flectivale de tip articol formativ numeral;

b. În cadrul unui flectiv bimorfematic: în prima subunitate flectivală de tip desinență.

În planul conținutului, genul, indiferent de ipostaza la nivelul expresiei, flectivală sau aflectivală, se conturează, ca notă comună, sub forma unei categorii anaforice, care, în funcție de valori, se departajează: lexemele cu valoare pronominală dețin genul în calitate de categorie anaforică a.1., lexemele cu valoare adjectivală dețin genul în calitate de categorie anaforică a.2.

### BIBLIOGRAFIE

**Avram**, 2001 – Mioara Avram, *Gramatica pentru toți*, Ediția a III-a, Editura Humanitas, București.

**Bădescu**, 1963 – Alice L. Bădescu, *Gramatica limbii engleze*, Editura Științifică, București.

**Constantinescu-Dobridor**, 1974 – Gh. Constantinescu-Dobridor, *Morfologia limbii române*, Editura Științifică, Cluj-Napoca.

**DȘL**, 2005 – *Dicționar de științe ale limbii*, Editura Nemira, București.

**GALR**, 2005 – *Gramatica limbii române, Vol. I, Cuvântul*, Editura Academiei Române, București.

**Găitănanu**, 1993 – Ștefan Găitănanu, *Numeralul în limba română. Studiu descriptiv și istoric*, Editura Calende, Pitești.

**GBLR**, 2010 – *Gramatica de bază a limbii române*, coord. Gabriela Pană Dindelegan, Editura Univers Enciclopedic Gold, București.

**Gruică**, 1981 – G. Gruică, *Acordul în limba română*, Editura Științifică și Enciclopedică,



București.

**Iordan, Robu**, 1978 – Iorgu Iordan, Vladimir Robu, *Limba română contemporană*, Editura Didactică și Pedagogică, București.

**Irimia**, 1997 – Dumitru Irimia, *Gramatica limbii române*, Editura Polirom, Iași.

**Levițchi**, 1971 – Leon D. Levițchi, *Gramatica limbii engleze*, Editura Didactică și Pedagogică, București.

**Levițchi, Preda**, 1992 – Leon D. Levițchi, Ioan Preda, *Gramatica limbii engleze*, Editura Mondero, București.

**Neamțu**, 2005a – G.G. Neamțu, *Curs de limbă română contemporană, Sintaxa*, ținut la Facultatea de Litere, Universitatea „Babeș-Bolyai”, între anii 2005 și 2006.

**Neamțu**, 2005b – G.G. Neamțu, *Curs de limbă română contemporană, Morfologia*, ținut la Facultatea de Litere, Universitatea „Babeș-Bolyai”, între anii 2005 și 2006

**Neamțu**, 2007 – G.G. Neamțu, *Teoria și practica analizei gramaticale. Distincții și... distincții (cu trei seturi de grile rezolvate și comentate)*, Ediția a II-a revăzută, adăugită și îmbunătățită, Editura Paralela 45, Pitești.

**Neamțu**, 2014 – G.G. Neamțu, *Studii și articole gramaticale*, Editura Napoca Nova, Cluj-Napoca.

**Pănescu**, 1999 – Eugenia Pănescu, *Gramatica limbii engleze. Morfologia*, Editura Univers, București.

**Pyles, Algeo**, 1982 – Thomas Pyles, John Algeo, *The origins and development of the English language*, 3rd Edition, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, New York, Chicago.

**Roman**, 2016a – Diana-Maria Roman, *Noun Gender in Romanian, a Lexical-Semantic Category*, în Logos Universality Mentality Education Novelty LUMEN, Secțiunea Philosophy and Humanistic Sciences, Vol. 4, Nr. 1, pp. 27-43.

**Roman**, 2016b – Diana-Maria Roman, *Opposition groups relative vs absolute categories in Romanian*, în volumul **Convergent Discourses. Exploring the Contexts of Communication. Language and Discourse**, Editori Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Editura Arhipelag XXI Press, pp. 245-253

**Roman**, 2016c – Diana-Maria Roman, *Numărul numeralului românesc, o categorie deictică d.l. de tip lexico-semantic, și implicațiile sale în ceea ce privește acordul paradigmatic și sintagmatic*, în **Studii de filologie. In honorem Ștefan Găitănaru**, coord. Liliana Soare, Adrian Sămărescu, Adina Dumitru, Pitești, Editura Universitatea din Pitești, 2016, pp. 335-346.

**Roman, Bocoș**, 2016d – Diana-Maria Roman, Cristina Bocoș, *Numărul numeralelor cardinale și ordinale românești, o categorie lexico-semantică*, în ANNALES UNIVERSITATIS APULENSIS. SERIES PHILOLOGICA, Nr. 17, Tom 1, 2016, pp. 33-40.

**Roman, Bocoș** 2016e – Diana-Maria Roman, Cristina Bocoș, *The Romanian deictic particle –a to Pronouns and Pronominal Adjectives – between allomorph of stem and flective*, în volumul **Globalization and National Identity. Studies on the Strategies of Intercultural Dialogue**, Editor Iulian Boldea, Editura Arhipelag XXI, 2016, pp. 516-527.

**Roman**, 2017a – Diana-Maria Roman, *The Adherence-Relationship of the Romanian Proper Adjectives*, în JRLS, Nr. 11, sub tipar.

**Roman**, 2017b – Diana-Maria Roman, *Invariable and/or non-flexible words?!*, în JRLS, Nr. 10, pp. 653-661.

**Sinteze de limba română**, 1987 – *Sinteze de limba română*, coord. Theodor Hristea, Editura Albatros, București.

**Ștefănescu**, 1988 – Ioana Ștefănescu, *English morphology. Vol 2. The nominal and verbal*

*categories*, București.

**Toșa**, 1983 – Alexandru Toșa, *Elemente de morfologie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București.

**Wald**, 1969 – Lucia Wald, *Progresul în limbă. Scurtă istorie a limbajului*, Editura Științifică, București.

## THE GEOGRAPHY OF IMAGINARY IN FĂNUȘ NEAGU'S SHORT STORIES

Gabriela Ciobanu

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

*Abstract : Fanus Neagu's short stories express a real nostalgia for the origins, the narrator places the characters and the tale itself into an archetypal world based on the reconstruction of the reality, so Braila's villages are rebuild, following new rules, in this fictional space. This way the village itself turns into a matrix space infused with magic, a space where the characters live at the boundary between reality and myth. The narrator leads the reader through a labyrinth created by the magic waters of ponds into a real dry plain. The narrative atmosphere is generated by the slow infusion of the fabulous in the ordinary ontological space. The plot constantly oscillates between two times points, magic and real in the same time: the day and the night.*

*Keywords: archetypal world, mythical time, mythical space*

La création artistique actualise sans cesse d'anciennes figures mythiques faisant appel à notre mémoire collective, au fonds culturel de notre civilisation. Par l'intermédiaire de ces figures ancestrales les thèmes et les motifs obsessifs de l'humanité reviennent aussi forts que jadis : la mort, la souffrance, l'incompréhension, de tout ce à quoi il aspire, l'amour, le bonheur, l'immortalité, de tout ce qu'il admire, la beauté, la force, la grandeur. Représentant le sacré dans un monde qui a perdu la liaison avec ceci, mais continue à garder le désir inconscient, secret de le découvrir, d'y accéder, l'image symbolique familiarise le sujet avec elle et, par substitution, devient elle-même le sacré, car l'accès aux grandes mystères reste encore interdit.

À travers quelques récits symboliques de Fănuș Neagu, il va nous être possible de faire le constat de la mise en image, de la représentation d'un univers-labyrinthe où l'homme essaie de se découvrir soi-même et de dévoiler les secrets cachés dans un monde banal, apparemment sans aucune signification.

L'espace décrit semble souvent être l'image fidèle de l'Enfer (la chaleur, la campagne aride, le Baragan, la lune qui couvre tout en blanc) mais on observe que le paysage devient peu à peu un lieu magique ou le réel et l'irréel se superposent.

La campagne aride semblable au désert suggère par son ampleur, par l'immensité spatiale, la possibilité de perdition pour l'homme qui la contemple aussi que pour celui qui s'aventure en ce vaste territoire. Dans *La bête dans la littérature fantastique*, J. William Cally considère que « on peut parfaitement s'égarer dans une lande, une campagne ou un désert, ces zones où les points de repères sont susceptibles de manquer du fait de la monotonie du paysage. Il se produit alors, dans un schéma similaire au dédale, un parcours spirale, hélicoïdal, où l'individu tourne en rond tout en avançant, jusqu'à ne plus savoir où il se trouve dans l'espace et le temps »<sup>1</sup>.

Les personnages des récits de Fanus Neagu mènent une vie ordinaire dans un hameau perdu

<sup>1</sup> J. William Cally, *La bête dans la littérature fantastique*, thèse doctorale, Université de la Réunion, 2007. French. <tel-00457638>, p. 215

dans l'immensité de la plaine. La question qui revient souvent est « Ou peuvent-ils aller ? » comme si le monde commence et finit là-bas. Ces personnages sont pressés par les événements de changer leurs vie, la quête est rarement volontaire, elle est souvent surgie d'un impulse inconscient d'où son caractère mystique car le labyrinthe n'est pas fait seulement pour se perdre mais aussi pour se retrouver. C'est justement le cas de Vica et Onica qui doivent quitter le village pour trouver leur liberté, même si cela signifie aller au hasard, pour être eux-mêmes, le cas de Susteru qui part à la recherche de l'eau, c'est-à-dire de la substance sacrée de l'univers, le cas de Lisca qui part pour trouver la vérité. L'espace désertique est à la fois terre originelle à découvrir, à construire, vide spatial, temporel, affectif ou source des dangers. D'ailleurs il est intéressant que le mot qui désigne le désert, *midbar*, vient, en hébreu, de la racine *ledaber*, signifiant « parler », le désert est vu donc comme le lieu où se génère la parole. Issu de la même racine le terme qui désigne « le mot », signifie aussi « la chose ». Par conséquent, dans le désert, le mot et la chose se conjuguent, il s'agit ici d'une reconstitution de l'espace-temps originaire ou le mot de Dieu pouvait faire naître un univers entier ou pouvait changer le cours de l'humanité. Il est largement connu d'ailleurs que « tous les phénomènes *a priori* merveilleux, paranormaux et étranges, ont un point commun. Ils se déroulent en un petit nombre de lieux, passages ou frontières situés aux franges du monde connu, et quelques sites – montagnes, forêt, lande, mer – sont indéniablement à cheval sur l'ici-bas et l'au-delà, forment une ligne de démarcation entre la civilisation et l'espace sauvage, *no man's land* entre l'univers des hommes et des esprits. Le franchissement de ces "pas" s'effectue souvent par hasard – en poursuivant le cerf blanc, un sanglier ou une autre bête (thème de l'animal conducteur) –, ou volontairement, par exemple pour courir une aventure dont on a entendu parler. »<sup>2</sup>. C'est tout à fait le hasard qui modifie l'espace de récits de Fanus Neagu, car le changement des vents, l'apparition de la lune sont les leitmotivs de ces narrations. Et la perte des repères spatiaux et temporels fait le mirage du labyrinthe. La monotonie apparente du désert met en relief le moindre signe de vie, le moindre détail, les objets, les décors changeant leur aspect commun, leur signification.

L'aspect désertique de cet espace est mis en relief par la lumière de la lune qui blanchit le paysage et crée l'impression qu'une neige perpétuelle le couvre. De la sorte, il est significatif d'observer que la nuit est un temps privilégié pour les récits où les événements touchant au merveilleux, des événements qui surpassent la ligne de démarcation entre le réel et l'imaginaire, se passent. En effet, « si la plupart des récits fantastiques se déroulent la nuit, ce n'est pas seulement pour "l'atmosphère" ainsi créée, c'est parce que la nuit empêche de mesurer le temps. »<sup>3</sup> Dans certaines nuit, les gens peuvent aller fou et les personnages désignent une telle nuit éclairée par la lune comme « *noaptea zănaticilor* » (*la nuit des fous*). Il ne faudra pas manquer de préciser qu'on n'y utilise pas le terme littéraire « *nebun* » (signifiant « fou ») mais un mot de registre populaire qui vient de terme « *zână* »/« *fée* », c'est-à-dire ceux qui deviennent fous quand ils sont maudits par les fées. L'explication réelle et celle surnaturelle se conjuguent une fois de plus, l'ivresse ou la lune ou même toutes les deux peuvent changer le destin d'un personnage qui semblent fou pour les gens du village mais qui a découvert la valeur de son travail et la nécessité de respecter les rites archaïques (*A la lumière de la lune*). Il s'agit ici d'une confession tacite du péché, l'homme a oublié qu'il doit faire attention au monde surnaturel, qu'il a besoin de la bénédiction des ancêtres.

L'aspect féminin de la lune est mis en évidence par l'image de la femme désirée qui remplace l'astre dans l'imagination de l'amoureux (Olelie). Ene Lelea (*A la lumière de la lune*) est

<sup>2</sup> Claude Lecouteux, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen âge*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Cultures et Civilisations médiévales », Paris, 1995, p. 129

<sup>3</sup> Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Hachette, « Contours littéraires », Paris, 1992, p. 124

un rêveur dans un cadre fantastique, le temps mystique ne correspond plus à celui traditionnel, la magie apparaît à des moments inattendus et les signes marquant un possible destin accompli se retrouvent à tous pas : les branches de l'acacia rappellent l'image d'un chevalier hibernial car la lune par la neige de sa lumière transforme toute saison en hiver, les petits coqs chantent dès leur premier jour, la prophétie semble s'accomplir car une jeune fille invite le personnage à une nuit d'amour.

Les actions des personnages deviennent elles-mêmes des incessants exercices de mémoire ou les détails s'accumulent et une sorte de magie relie les gens aux paysages. La vraie vie est celle de rêves ou rêveries, des narrations, autrement dit, de la fiction. Les paroles transforment tout en réalité, elles ont la capacité à décrire sous différents éclairages chaque espace quelque banal qu'il soit, car « le langage symbolique a la force et la capacité inouïe et mystérieuse de dire autre chose que ce qu'il exprime littéralement ! Pour l'être humain, le monde des significations est aussi vital que le monde des choses : il lui est essentiel de donner du sens à la réalité. On peut parler à cet égard de la force de symbolisation du langage humain dans la mesure où le symbole est moins le mot que le mouvement même de la signification littérale qui offre le sens évoqué. Le symbole rend présent ce qui est impossible à percevoir. Il réécrit la réalité sous des aspects qui ne sont pas immédiatement perceptibles, il la recrée et l'invente. Il permet de décoller de l'univers des choses et de faire venir au langage ce que les êtres humains éprouvent, ressentent ou croient »<sup>4</sup>. Cette nécessité de dire, de relater est souvent une modalité de projeter l'existence commune dans un territoire mythique et ce territoire est souvent bipartite, le *ici et maintenant* et le *lointain*, le connu et le méconnu<sup>5</sup>, mais les distinctions sont plus diverses. À travers cette bipartition de l'espace géographique se construit une rivalité plus subtile, l'opposition entre réel et irréel, entre matériel et spirituel, entre le présent et le passé, car on retrouve souvent une folie régressive, manifestée par le désir de transformer le passé proche ou lointain en un sujet pour des nouveaux mythes car les autres sont perdus.

Le parcours initiatique des héros de Fanus Neagu et parfois parsemé des pièges et le chemin au centre est un chemin vers un destin absurde qui ne cesse pas à se moquer de l'être humain. Quand Lisca croit qu'elle peut dominer la mort pour s'assurer une vie de plaisirs le destin lui répond d'une manière dure et inattendue, son mari peut être mort et elle part pour lui trouver. Rien plus tragique que l'impossibilité d'atteindre son but. L'autre rivage est symboliquement le territoire de l'autre monde, de la mort<sup>6</sup>, d'où on peut extraire les secrets ou, par contre, on peut s'égarer. Lisca entre dans l'eau comme dans un espace de loisir, va sur l'autre rivage pour voler des poivrons et des tomates des jardins potagers. Ce sort de jardin est récurrent chez Fanus Neagu, son correspondant mythique est, bien sûr, le jardin d'ours d'où le personnage Harap-Alb vole des salades, le symbole de la vie, de la régénération du royaume de son oncle. Pour Lisca, cette incursion à l'autre rivage signifie le vol du bonheur de vivre. La danse à la lumière de la lune est celle qui modifie son destin et réveille pour la première fois les forces inconscientes, latentes de

<sup>4</sup> Denis Villepelet, *L'avenir de la catéchèse*, Les éditions de l'Atelier / Lumen Vitae, 2003, p. 23-24

<sup>5</sup> « En lisant les œuvres médiévales nous sommes [...] frappés par une bipartition de l'espace qui semble s'opérer à l'insu des écrivains. Nous avons d'une part la nature sauvage, la sauvagerie (diu wilde) représentée par la mer, la forêt et la montagne, les déserts dans les récits de voyages, et d'autre part la civilisation, le monde des plaines et des essarts, des villes et des bourgs. Les régions peu accessibles, inexplorées, lointaines, inconnues ou méconnues sont a priori inquiétantes ; on les décrit à l'aide de clichés : la mer est sauvage, même si le navire est à l'ancre dans un port, la forêt est sombre [...] et enchevêtrée, la montagne haute et escarpée, coupée de vaux profonds et silencieux. [...]. Tous ces lieux sont le théâtre de manifestations extraordinaires ; ils sont le domaine du merveilleux. Là tout est possible, c'est le paysage de l'aventure chevaleresque et initiatique », Claude Lecouteux, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen âge*, op.cit., pp. 134-135

<sup>6</sup> « L'autre rivage, [...], c'est ce qui, au-dehors, de l'autre côté, fait face ; c'est l'autre, l'inverse, dans sa qualité non seulement de lieu opposé, mais de puissance opposante. L'outre-rivage est un anti-rivage ; l'outre-jour est un anti-jour ; les tombeaux, séjour des morts, sont une anti-vie : les démons sont des rebelles », Jean Starobinski, *Trois fureurs*, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1974, p. 86



l'univers.

La présence de l'acacia est caractéristique pour les cadres spatio-temporels de ces récits, l'acacia suggère l'ascension et la descente, l'enfer et le paradis. Ses branches imaginent un filet de pêche, un voile qui couvre le monde. Le pêcheur est la lune, maître de l'illusion qui facilite la transgression des limites de la vie. Elle crée l'illusion d'une autre vie où les rêves peuvent prendre des formes matérielles. L'acacia marque les lieux-clef de récit, la fontaine, centre de village, ou, par contre, un endroit de torture, vu comme limite spatiale qui sépare la campagne de village.

Un autre lieu important de ces nouvelles est l'église, symbole ambivalent car peut suggérer la salvation ou la perdition, voir l'église abandonnée où le personnage rêve à rencontrer ses amis d'enfance pour faire sonner « toaca » (un instrument musicale typique pour la vie monacale qui marque l'invitation à la prière) tout en usant les os de chevaux morts.

La forêt, peu présente dans ces nouvelles, est un cadre où la fille devient elle-même une fée, car elle a la pouvoir de commander aux jeunes hommes, fascines par sa présence oisive, de les faire obéir à ses désirs, à sa volonté. Les hommes qui vont là-bas s'imaginent dieux de l'amour (*Le cygne noir*). La forêt perd sa signification infernale pour garder le sens d'espace primitif ou les amoureux peuvent se rencontrer.

Les eaux cachent la magie de temps perdu, suggèrent la lutte permanente contre les difficultés de la vie (*Le Vieux*). L'effort fait par le personnage pour apprivoiser les eaux semble à l'effort fait pour apprivoiser sa femme et à la fin pour accepter la souffrance que celle-là lui amène.

Les procédés discursifs dirigent et maintiennent l'atmosphère d'absurde et du fantastique, l'imagination de l'enfant qui modifie l'espace devient un critère d'organisation du monde entier en certains textes.

Les éléments du paysage réel valident les significations magiques, le monde sensible est indéfiniment marquée par les actes divins qui apparaissent de nulle part, mais semblent toujours naturelles.

Tous les éléments de l'espace naturel ou humaine deviennent des symboles de la métamorphose des gens, de leur transformation psychique dans un rituel à peine rendu conscient. C'est pourquoi le domaine aventureux de ces textes est riche en connotations symbolique.

## BIBLIOGRAPHIE:

- Bachelard, Gaston, *Apa și visele*, Editura Univers, București, 1987  
 Barthes, Roland, *Mitologii*, Editura Institutul European, Iași, 1997  
 Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, București, 1971  
 Cally, J. William, *La bête dans la littérature fantastique*, thèse doctorale, Université de la Réunion, 2007.  
 Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988  
 Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975  
 Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998  
 \*\*\* , *Figuri mitice și chipuri ale operei*, Editura Nemira, 1988  
 Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978  
 \*\*\* , *Sacral și profanul*, Editura Humanitas, București, 1992  
 \*\*\* , *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994  
 Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975

- Lecouteux, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen Âge*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Cultures et Civilisations médiévales », Paris, 1995
- Malrieu, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, « Contours littéraires », Paris, 1992
- Neagu, Fănuș, *Dincolo de nisipuri*, Editura Academiei Române, București, 2007
- Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Univers Enciclopedic, 2002
- Starobinski, Jean, *Trois fureurs*, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1974
- Villepelet, Denis, *L'avenir de la catéchèse*, Les éditions de l'Atelier, Lumen Vitae, 2003

## POVARA CRUCII (THE BURDEN OF THE CROSS) – DEATH AND REBIRTH IN ȘTEFAN PETICĂ POETRY

Cristina Ciobanu

PhD, Teacher at "Costache Negri" National College, Galați

*Abstract : The 10 sonnets published under the title The Death of Dreams (Moartea visurilor) or The Burden of the Cross (Povara crucii) reflect both the attempts of the poet to regain his inner balance and a spiritual evolution, which presupposes that any initiatic journey require a death of the old values, a soul death and a rebirth under the sign of perfection, here under the sign of the rose. Our analysis highlights a few symbols from these sonnets that reflect this inner struggle of the poet in a process called individuation by psychoanalysis.*

*Keywords: death of dreams, archetypes, psychoanalytic approach.*

Ștefan Petică a fost catalogat adesea ca unul dintre poeții simbolști minori, principalul său merit părănd a fi acela de a fi contribuit la modernizarea literaturii române, atât prin susținerea ideilor novatoare în articolele sale teoretice, cât și prin scrierile literare de factură simbolistă (poezie, poem în proză, teatru).

Ceea ce a atras, în primul rând, atenția asupra poetului a fost destinul său tragic, existența sa scurtă, marcată însă de o sete nemaipomenită de cunoaștere relevantă de exegeți prin întocmirea unor adevărate liste de cărți și de autori care au intrat în sfera de interes a scriitorului. A fost astfel normal ca într-o primă etapă abordarea scrierilor sale să se facă din perspectiva biografiei. De aceea, schimbările produse în creația sa au fost puse pe seama exaltării determinate de aderarea la mișcarea socialistă, apoi pe seama dezamăgirii provocate de aceeași grupare; aducându-se în discuție, de asemenea, și apropierea de cenaclul lui Alexandru Macedonski și susținându-se ideea influenței negative sau pozitive a acestuia asupra lui Petică. Sărăcia și boala par a se înscrie și ele printre factorii considerați determinanți pentru pierderea idealurilor, iar intuiția morții apropiate ar justifica volumul de versuri *Moartea visurilor* sau piesa de teatru *Solii păcii*.

În monografia Zinei Molcuț<sup>1</sup>, se relevă principalele aspecte care au marcat destinul poetului și se evidențiază, în mod constant, impactul lor asupra creației. Abordarea Zinei Molcuț nu se înscrie exclusiv în critica sociologică, căci există certe și totodată interesante alunecări spre psihocritică, în sensul încercării de a se surprinde o serie de complexe marcante. Astfel ar exista două teme ale copilăriei care prefigurează creația poetului, cea a frigului (cărui i se asociază furtuna și întunericul ca imagini ale vicisitudinilor) și cea a luminii (a soarelui și a focului)<sup>2</sup>. Se pun deci în evidență oscilațiile sufletești și timpul-spațiu interior ca oglindă rafinată a lumii exterioare și a propriei existențe. Cele două etape ale copilăriei părănd a-i fi influențat întreaga creație. În încercarea de a defini personalitatea poetului Zina Molcuț propune câteva „mituri” în

<sup>1</sup> Zina Molcuț, *Ștefan Petică și vremea sa*, Editura Cartea Românească, 1980.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 24-25.

care ar putea fi încadrat: mitul faustic, mitul lui Don Quijote, cel dantesc, cel al lui Casanova (ultimele două ilustrând raportarea la imaginea feminității), la care s-ar adăuga un complex al lui Empedocle și unul de superioritate.

I se recunosc și influențele eminesciene, dar și pe cele ale preraelitismului<sup>3</sup>. S-a observat și construcția asemănătoare a celor trei cicluri de poeme, fiecare „*fiind structurat pe o temă obsedantă și pe o imagine statornică*”<sup>4</sup>. Constantin Trandafir remarcă relația care se poate stabili între metaforele recurente (o interpretare mitic-arhetipală) și imaginile-simbol ieșite la lumină din straturile profunde ale inconștientului (o interpretare de factură psihanalitică)<sup>5</sup>. Abordarea din perspectiva psihanalizei va reveni și în atenția altor exegeți dintre care nu o mai amintim decât pe Adriana Iliescu<sup>6</sup>, care pune în evidență două dintre metaforele obsedante prezente în poezia lui Ștefan Petică: fecioara în alb ca „*proiecție a unui eros sublimat*” și „*vioarele negre ce tac*”.

Ciclurile de poeme ale lui Ștefan Petică publicate în volumul din 1902, *Fecioara în alb, Când vioarele tăcură și Moartea visurilor*, par într-adevăr a se organiza fiecare în jurul unei metafore centrale, reflectând etapele devenirii interioare a artistului. Poeziile nu primesc, în volum, titlu, sunt doar numerotate ceea ce urmărește probabil să fluidizeze granițele dintre ele, să transforme textele în părți ale unui singur discurs confesiv. Segmentarea primelor două cicluri de poezii în douăzeci de texte și a celui de-al treilea în zece redă un parcurs interior. Numărul douăzeci este văzut în diverse culturi ca reprezentând zeul solar „în funcția sa de arhetip al Omului Perfect”<sup>7</sup>. De aceea, primele două cicluri de poeme păstrează încă imaginea nealterată și salvatoare a idealului, pe când cel de-al treilea conține încă din titlu afirmația tranșantă a dispariției oricărui tip de aspirație (*Moartea visurilor*).

S-ar putea obiecta însă că tocmai această a treia carte e constituită din zece poezii, zece fiind numărul pitagoreic al perfecțiunii, cunoscându-se interesul lui Ștefan Petică pentru matematică. Nu trebuie însă uitat că zece este un simbol ambivalent, capabil să desemneze atât viața, cât și moartea. În jocul de tarot, cea de-a zecea arcană reprezintă Roata norocului, imagine a măririi și a căderii deopotrivă. Astfel, numărul zece pare a căpăta, în primul rând, un sens negativ, reprezentând o înjumătățire a lui douăzeci, deci o reducere a puterii sale inițiatice.

*Moartea visurilor* conține poezii scrise cam în aceeași perioadă cu cele din *Fecioara în alb* și *Când vioarele tăcură*. O parte dintre textele incluse în acest grupaj fuseseră publicate, în revista *Literatura și arta română*, sub titlul *Povara crucii*. E poate ciclul cel mai unitar sub aspect tematic, al cărui poem final, aparent contrastant cu restul poeziilor, nu afirmă totuși moartea definitivă a visurilor, ci speranța renăscândă într-o posibilă reînviere. De aceea se poate afirma că cele poeziile din *Moartea visurilor* reliefează atât de bine ambivalența pe care numărul 10 o ilustrează.

De asemenea, pentru prima dată, versurile lui Petică fac referire explicit la o figură mitică masculină. Așa cum sugerau și ciclurile anterioare apare arhetipul Fiului, poetul optează conștient pentru imaginea lui Christos, deși nici celelalte reprezentări nu sunt excluse.

Una dintre imaginile reluate obsesiv este cea a nopții, o noapte aproape omniprezentă în toate poeziile ciclului. Cerul caracterizat ziua de lumina solară, iar noaptea de prezența stelelor este, de cele mai multe ori, un simbol al conștiinței, pe când adâncurile pământului sau ale mării sunt echivalate cu inconștientul. În *Moartea visurilor*, cerul își pierde orice lumină și se

<sup>3</sup> Constantin Trandafir, *Introducere în opera lui Ștefan Petică*, Editura Minerva, București, 1984.

<sup>4</sup> C. Trandafir, *ibidem*, p. 109.

<sup>5</sup> „Pentru Petică *visul* a murit, *expierea* și *cazele* se perpetuează. Nu au mai rămas decât haosul, singurătatea, suferința, moartea. În poezia lui, imaginile năruirii – efecte ale regresiei psihice - și «simbolurile nictomorfe» au coloratură romantică și simbolistă”, *ibidem*, p. 131.

<sup>6</sup> Adriana Iliescu, *Poezia simbolistă românească*, Editura Minerva, București, 1985.

<sup>7</sup> Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, București 1994, p. 456.

îngreunează. Primul text începe semnificativ cu notarea momentului: „e ceasul negru”, „pe cerul morții încet s-aprinde-o stea” (trimitere la textul biblic), „din cerul greu de vise încet se stinge-o stea” (o punere-n relație cu momentul prezent și cu lumea interioară) și se încheie cu un element simbolic din aceeași categorie: „în noaptea fără stele și fără dimineată”. Acest cadru sumbru ilustrează lumea inconștientului în care conștiința dispare temporar. Se observă o identificare a eului cu un arhetip, adică trăirea așa-numitei „asemănări cu Dumnezeu”. Apelul la imagini colective pentru a-și defini metamorfozele interioare se înscrie în arsenalul artistic, dar relevă, în același timp, importanța lor, faptul că exprimă problemele cauzate de relația cu un grup special sau cu societatea, în general, și nu doar atitudinea față de o persoană. Ceasul întunecat ar putea reprezenta miezul nopții, un moment al spaimelor, dar marchează și abolirea timpului obișnuit, ștergerea sa, caracterul său nefast. Ceasul negru este cel al morții și este, prin urmare, asociat inconștientului. Astfel spus, sintagma menționată notează un moment de cumpănă în înfruntarea inconștientului. Sugestia că această noapte este eternă, sugestie adusă de ultimul vers al poeziei, trimite la o confruntare cu inconștientul colectiv în care eul s-ar putea pierde.

Steaua care se aprinde este primul semn al conștiinței care renaște și semnifică o victorie, în grilă psihanalitică, e o reiterare a poveștii biblice: Iisus se unește cu marea mamă prin răstignirea pe lemnul (arborele) crucii, reflectând un proces de individuație reușit căci sacrificiul presupune o renunțare la o parte din sine, dar și câștigarea unei forțe noi, tocmai prin echivalarea lui cu un act cosmogonic interior sau, în alți termeni, e o revenire la Mume pentru a recâștiga energia vitală necesară renașterii. Verbul care face însă referire la universul spiritual al eului surprinde scăderea forței conștiinței și un raport deficitar cu lumea interioară. Aspectul de *fiu părăsit, abandonat*, care trebuie să treacă printr-o serie de mutilări, scoate-n evidență menținerea psihicului într-un stadiu infantil ce duce, în planul relațiilor cu exteriorul, la apariția semnelor inadapării.

Steaua care se stinge surprinde evident nu un moment al renașterii conștiinței, ci cufundarea acesteia în inconștient. Se poate observa eșecul tentativei de identificare cu imaginea divină. Gestul ritualic este repetat. Există o cupă ce trebuie sorbită. Cupa simbolizează destinul, ea definește necesitatea urmăririi unui anumit traseu interior, oferă moartea și promisiunea reînvierii în același timp. Cupa este înțeleasă și ca un „simbol al corabiei, al arcei conținând germenii renașterii ciclice, al tradiției pierdute”<sup>8</sup>. Acest vas ar oferi nemurirea sau cunoașterea, însă doar cu prețul morții imediate, încadrându-se într-un scenariu inițiativ. Ca element ce conține elixirul nemuririi, cupa dezvăluie latura pozitivă a simbolismului matern. Ascunzând principiul vieții, dincolo de iminența morții, cupa reprezintă și centrul, adică, din punct de vedere psihologic sinele înțeles de C.G.Jung<sup>9</sup> ca unitate și totalitate a personalității integrând atât conștiința, cât și inconștientul, o reprezentare arhetipală aparte, conform aceluiași autor, prin valoarea afectivă pe care o are și prin faptul că e o o îmbinare a contrariilor. În aceste condiții, acceptarea cupei ar trebui să însemne un pas înainte în procesul realizării interioare.

Acest simbol este dublat de cel al ceasului și al crucii, toate fiind imagini generate atunci când se produce o dereglare a echilibrului interior, sufletesc. De aceea, apare distincția între cerul nopții divine și cel personal, primul vers al poeziei conținând sugestia unui moment, a unui ceas cosmic ce traduce impasul în care se află eul, căci centrul personalității se află într-un alt plan decât cel al eului, ceea ce îngreunează procesul de individuație. Centrul este reprezentat în simbolistica religioasă de Dumnezeu. Momentul de cumpănă, dezorientarea sunt subliniate și de neidentificarea unei zeități căreia să-i închine pocalul. Paharul, în sens biblic, este cel al suferinței, dar și cel al

<sup>8</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1994, p. 416.

<sup>9</sup> C. G. Jung, *Psihologie și alchimie (Simboluri onirice ale procesului de individuație. Reprezentări ale mântuirii în alchimie)*, Editura Teora, 1998.



salvării. Reiterarea momentului în care un „Crist zdrobit” este pus în fața „pocalului plin” implică desacralizarea scenei, eșecul, pentru că actul acesta pare să fi fost săvârșit în zadar din moment ce el trebuie repetat.

Timpul personal, marcat de simbolurile aspirațiilor și ale neîmplinirii lor („zilele grozave de suflet zbuciumat,/ aripi de paseri negre”) încearcă să se confunde, să se integreze în timpul universal (în „sumbra boltă bat”). „Plânsul strein” trimite la o lume interioară cauzatoare de spaime, o lume asupra căreia eul nu are nicio putere și care pare a fi, prin urmare, cea a inconștientului colectiv.

Și dacă observăm că se face adesea asocierea dintre cruce și arborele cosmic, văzut uneori ca arbore-mamă, ar trebui să remarcăm și epitetul cu sugestii vegetale „suflet veșted” care indică identificarea omului cu dublul său dendrologic: sufletul-arbore, sufletul-scară la cer se pierde, căci moartea visurilor duce la destructurarea instanțelor sufletești.

Caracterului fantomatic al reprezentării christice din prima poezie îi corespunde în cea de-a doua o imagine asemănătoare asociată, de această dată, furtunei. Nu e doar o apropiere întâmplătoare sau una formală, de suprafață, ci traduce o identitate de esență. Imaginea arhetipală poate să-și modifice aspectul, dar, în esență, rămâne aceeași. Furtuna desemnează și ea forța, voința divină, acțiunea sa este creatoare, anunță organizarea universului haotic, dar poate fi și distrugătoare, fiind legată de marile sfârșituri, așa cum și moartea lui Iisus a marcat sfârșitul unei lumi și începutul alteia, adică o mare transformare în ordinea cosmosului. Totodată caracterul spectral, imaterial al reprezentării îi marchează originea inconștientă de fenomen care transcede conștiința. Structura oximoronică, „furtuna viforoasă în noaptea fără stele,/ trecu ca o fantomă cu aripi mari de fier” presupune asocierea greutateii fierului cu imaginea furtunii, relevă importanța și gravitatea complexului ce-și face simțită prezența. Astfel de asocieri paradoxale nu apar decât atunci când denumesc un lucru greu definibil de gândirea logică atribuită conștientului și-i evidențiază totodată caracterul numinos.

Furtuna se manifestă, în textul amintit, ca un element distrugător, devastator. Ceea ce atrage după sine proliferarea unui șir întreg de metafore ale morții. *Aripile* de fier ale furtunii semnifică o regresie spre forțele brutale ale inconștientului, o întoarcere la stadiul de nediferențiere de dinaintea apariției conștiinței. Fierul este un metal care ascunde, care oprește lumina, căci este pus în relație cu umbra și cu noaptea și, prin urmare, cu moartea. Transformările interioare, confruntarea cu abisurile sufletești deșteaptă presimțirea morții și sentimentul de melancolie.

Turnul singuratic reprezintă o structură protectoare (veghează), el reunește, în aceeași măsură, simbolurile masculinității (prin verticalitatea sa) și pe cele ale feminității (turnul se apropie de cuptorul alchimic, sugerând trupul matern și germinația). Turnul este adesea apropiat de imaginea bisericii și, de altminteri, textul îl identifică, dacă nu cu biserica însăși, cel puțin cu o clopotniță. Crucea de pe turlă are și ea o dublă semnificație, ca element identificabil cu arborele: feminitate și masculinitate totodată. Semnificativ e faptul că furtuna smulge „crucea veche”, elimină valorile anterioare, povara purtată, dar și speranțele, anunțând sfârșitul.

Crucea, lespezile reci, fața rece, altarul, imnul contribuie, în poezia a cincea, la descrierea unui ceremonial din care lipsesc „lumini și facle roșii sub cerul înstelat”. Absența acestora se înscrie în aceeași tendință de refuzare a unei existențe de dincolo, dar și de afundare în „falnicul abis” al inconștientului. Stingerea conștiinței fusese surprinsă încă din prima strofă, căci viața lucidă nu mai este în fața „astrului morții” decât o „veștedă poveste”.

Parfumul care servea odinioară la îmbălsămarea cadavrelor susține tema amintită. El este și un atribut al morții percepute sub formă de astru, deci de zeități. Egiptenii credeau că zeițele eclipsează toate femeile cu parfumul lor. De asemenea, s-a demonstrat capacitatea parfumului de

a provoca apariția imaginilor dorințelor și emoțiilor semnificative legate de trecutul îndepărtat. Or, parfumul vechi așteptat să-i atingă fruntea rece pare a avea aceeași semnificație ca și roua din reprezentările alchimice, de exemplu, adică e expresie a sufletului care se întoarce și reînsuflește trupul inert. „Etern dorita veste” ar însemna chiar posibilitatea de a renaște sufletește.

În poezia VI, imaginea turnului dublată de cea a palatului revine fără însă a aduce sensuri noi versurilor, ci doar punând în evidență caracterul obsesiv al reprezentării. Apare însă o altă metaforă care este liantul dintre textul VI și cel de-al VII-lea al acestui ciclu: păunul. Pasărea aceasta simbolizează, în tradiția creștină, cerul înstelat, ipostază care este refuzată în poezia lui Petică de vreme ce este cufundată într-un somn coșmaresc: „Păunii sub arcade, visând plâneau în somn,/ Și rozele păliră ca albele fecioare/ Ce mor chemând zadarnic al visurilor domn”.

Ca metaforă a unirii contrariilor sau care trimite la tot spectrul nuanțelor închise în evantaiul cozii, păunul este și un simbol a ceea ce este inaccesibil în stare de veghe, a ceea ce i se ascunde privirii cercetătoare a conștiinței. Somnul și, prin urmare, visul care aduc uitarea reprezintă singura cale de acces spre acest necunoscut la care textul face referire printr-o serie de simboluri precum „cer gros și-ntunecat”, „carte veche”, „grozava noapte”. Afundarea în acest inconștient ale cărui frumuseți ascunse sunt în parte intuite se realizează prin revalorizarea mitului lui Caron, în contextul dat, noaptea devenind o apă cu „valuri lungi de șoapte”.

Apariția păunului prin multitudinea de culori pe care le ilustrează ar reprezenta, în mod normal, renașterea căci el sugerează viața, prin opoziție cu albul sau cu negrul, mărci ale nediferențierii coloristice, adică ale morții, ale inconștientului. Păunii ar trebui să simbolizeze și sufletul care se întoarce în trup pentru a-l reînsufleți. Ei se află, în mod semnificativ, plasați sub arcade. Or, arcul, arcada, conține sugestia unui spațiu matern. Păunul este și el un simbol solar, acest fapt căruia i se adaugă și asemănarea desenelor de pe coada sa cu o multitudine de ochi, apropierea sa de imaginea conștiinței ce se pierde sau se refugiază, de frica unei confruntări reale cu universul exterior și cu cel interior, în spațiul inconștientului care nu oferă decât aparent protecție. Regresiunea amintită prin nediferențierea clară, prin conținuturile inconștiente care invadează conștiința, este aducătoare de suferință. Durerea este sugerată și de senzația de apăsare provocată de alunecarea în lumea incoștientului. Povara pe care i-o pune pe umeri psihicul colectiv este prea mare, resimțită chiar ca demoniacă și, în aceste condiții, e clar că armonizarea contrariilor, nunta interioară nu poate fi realizată. De aici, imaginea rozelor care se ofilesc. Trandafirul este expresia chintesenței, a totalității interioare ce trebuie realizată. Ofilirea înseamnă neputința desprinderii de stadiul în care se află.

De altfel, singura reprezentare a zborului este dată de „aripile grele” ale nopții. Acest zbor pare a se transforma mai mult într-o cădere, existând permanent atracția lumii de jos. Plecarea păunilor în „noaptea solitară”, din poezia VII, reprezintă un refuz al cunoașterii căci în mitologie și în ermetism verdele care înfrumusețează penajul acestor păsări este asociat inițierii: „Departă trec păunii cu strigăte de jale”. Alunecarea în inconștient se face, prin urmare, fără o călăuzire rațională, conștiința dizolvându-se sub impactul lumii interioare.

Regresiunea libidoului transpare și din imaginea porumbului alb, pasăre a Afroditei, simbol al împlinirii amoroase dintre cei doi iubiți. Moartea rozelor comparată cu stingerea porumbelului este, de fapt, un refuz al iubirii pământești. Chevalier amintește de vasele funerare grecești care reprezintă porumbelul bând din vasul memoriei. Sacrificiul acestuia ar reprezenta, la Petică, tocmai pierderea sau refuzul amintirilor recente prin dizolvarea conștiinței: „Și palide trupuri de roze s-adună/ Pe marginea-n ruină încet să se aplece/ Murind ca niște albe columbe-n noaptea rece”. A se apleca peste margine înseamnă a se uita într-un adânc, a-și întoarce privirea spre interior, a se identifica cu lumea abisului (una veche, arhetipală, sugesție dată de prezența ruinelor) și, în

consecință, a părăsi universul acesta pentru a pătrunde în altul.

În afară de tema morții care unește toate poemele acestui volum, poezia amintită conține și ea implicit și nu explicit trimiterea la Iisus. Se știe că un vechi simbol creștin pentru Hristos era păunul. Dacă primele texte surprindeau eul poetic identificându-se cu Iisus pe drumul Golgotei, copleșit de suferință și sortit morții, ultimele două poezii amintite conțin, prin păun, sugestia reînvierii. Imposibilitatea deșteptării păunilor sau plecarea susțin însă ipoteza unui proces eșuat de asimilare a conținuturilor arhetipale.

Cea de-a opta poezie din această serie, readuce în prim-plan imaginea rozelor ce au murit. Trandafirul este o reprezentarea a Maicii Domnului, a purității și a frumuseții, dar și un simbol al iubirii absolute. Idealurile acestea sunt însă pierdute, odată cu moartea rozelor revine și imaginea fecioarei în alb a cărei rochie este maculată de această „floare sângeroasă cu foile amare”. Desigur că dezamăgirea în dragoste este evidentă, Ștefan Petică însuși pune în relație tristețea care-l urmărește cu despărțirea de tânăra pe care o idealizase, dar imaginea pare să semnifice mai mult decât atât.

Cel de-al nouălea sonet pare să transforme întreg ciclul de versuri într-o alegorie care explicitează parcursul poetului, alegorie asemănătoare cu cea din Noapte de decembrie a lui Alexandru Macedonski, căci „alba lampa” se stinge, corbii se adună în preajma „trupului prihănit”. Dedublarea este cea care sugerează dubla ipostază a poetului, ucigaș și victimă, pentru moartea visurilor este el însuși vinovat, vinovat poate tocmai pentru că a creat aceste visuri.

Poemul X, ultimul din volumul de față conține un mesaj diferit de cel transmis prin restul poeziilor amintite. Sfârșitul crizei este anunțat de versul, „Vor înflori iar trandafirii!” reluat în fiecare strofă. Speranța renașterii este afirmată timid sub forma glasului „tremurător” ce se înalță „sfios și trist ca adierea unui vânt”, prin „visul alb” sau prin pierrea nopții triste. Cântecul acesta pare să aparțină unui al Christ sau poate unui Orfeu, căci are capacitatea de a-i readuce la viață pe cei pierduți în „neagra mantă de întuneric”, că e o reprezentarea arhetipală a unei figuri sacre sau a libidoului renăscut nu încapă îndoială pentru că se asociază cu „adierea unui vânt”, or vântul este o reprezentare consacrată a suflului divin.

Volumul de versuri al lui Ștefan Petică se încheie așadar cu o promisiune a renașterii, *Moartea visurilor* anunță astfel depășirea unei etape, renașterea spirituală, revenirea pe un drum inițiat, atingerea perfecțiunii. Dacă acest ultim ciclu de versuri pare disonant ca număr de texte față de celelalte două, el are însă meritul de a anunța succesul procesului de individuație, căci poetul pare să se regăsească pe sine, în vocea aceasta a dublului, a tânărului care pare nebun inițial, dar care îi molipsește pe toți cu nebunia sa, redându-le speranța.

### Bibliografie

Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1994.

Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei (de la mitocritică la mitanaliză)*, Editura Minerva, București, 1998; *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977.

Iliescu, Adriana, *Poezia simbolistă românească*, Editura Minerva, București, 1985.

Jung, C.G., *Psihologie și alchimie (Simboluri onirice ale procesului de individuație. Reprezentări ale mântuirii în alchimie)*, Editura Teora, 1998; *Simboluri ale transformării*, vol. I-II, Editura Teora, București, 1999.

Molcuț, Zina, *Ștefan Petică și vremea sa*, Editura Cartea Românească, 1980.

Petică, Șt., *Scrieri*, editura Minerva, București, 1970.

Petică, Ștefan, *Ruinele Viselor, Cuvânt înainte*, selecție și redactare de Ștefan Andronache, cu ilustrații de Dan Spătaru, Biblioteca Municipală Tecuci, 1994.

Trandafir, Constantin, *Introducere în opera lui Ștefan Petică*, Editura Minerva, București, 1984.

## GENDER AND ITS IMPACT ON LANGUAGE

Ioana Boștenaru

MA Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

*Abstract : Language represents an essential aspect of our lives and we should all be aware of its complex features because we contribute to its shaping as members of the speech community, being shaped by it at the same time. However, different formulas of one and the same language emerge in the speech community, several aspects leading to these "language diversities": context, age, status on the social ladder, region, but also gender. This research paper approaches gender, focusing on its impact on language. Starting from the discourse in which men and women are engaged daily, the article will underline the main perspectives outlined by linguists concerning the different speech styles of men and women. Moreover, a questionnaire completed by students will point out the awareness of nowadays society with regard to the differences between the patterns of linguistic behaviour assigned to men and women, which often highlight a stereotypical approach, leading to the discrimination of women.*

*Keywords: gender, discourse, difference, stereotype, discrimination.*

### Introduction

People are engaged daily in discourses, interacting in different contexts and bringing with them distinct backgrounds and values, but also a particular speech style according to their age, position, geographical area or gender. This paper approaches the latter element, gender, focusing on the peculiar patterns of linguistic behaviour assigned to men and women.

Regarding the notion of "discourse" because it represents the point of departure of this inquiry, it has known various approaches, most scholars in the field of linguistics and sociolinguistics attempting to define it as properly as they considered. Therefore, it has been perceived as: "a dynamic process in which language was used as an instrument of communication in a context by a speaker/writer to express meanings and achieve intentions."<sup>1</sup> Hence, according to this perspective, we are engaged daily in a „dynamic process”, communicating with other individuals and conveying ideas and perceptions with regard to the world and to what happens around us. The complexity of discourse is depicted in a more playful approach belonging to James Paul Gee, who states that: "Discourses are out in the world and history as coordinations (a dance) of people, places, time, actions, interactions, verbal and non-verbal expressions, symbols, things, tools, and technologies that betoken certain identities and associated activities."<sup>2</sup> In this *dance of people*, gender distinctions are brought to the surface, determining different speech styles, different representations in the linguistic imaginary that individualize each sex. These dissimilarities are obvious in our society, being acknowledged not only through the manner of talking and relating therefore to the world, but by simply looking around and observing distinct ways of dressing, for

<sup>1</sup> Gillian Brown, George Yule, *Discourse Analysis*, New York, Cambridge University Press, 1983, p. 26.

<sup>2</sup> James Paul Gee, *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*, New York, Routledge, 2005, p. 32.



instance.

When it comes to defining gender, most researchers point out that it should be taken into consideration the fact that it is distinct from sex. In this respect, gender should not be confound with a biological distinction, because it points out the way in which society deals with sex categories, by assigning different attitudes to them. Thus, there is a role, a set of features assigned to us, according to our sex, feminine or masculine, since our birth. This dimension of gender is also pointed out by Peter Trudgill, who claims the existence of: “different social attitudes towards the behaviour of men and women”<sup>3</sup>, in other words, the existence of a well-established set of norms, which characterize each gender. West and Zimmerman’s perspective goes in the same direction, the expression that they promote, “doing gender”, being extremely suggestive. Hence, in their view, gender is perceived as “the activity of managing situated conduct in light of normative conceptions of attitudes and activities appropriate for one’s sex category.”<sup>4</sup> If a person is “doing gender”, it means that he/she has appeal to the appropriate attitudes, to the appropriate behaviour according to his/her gender when interacting with other people in society: “a person’s gender is not simply an aspect of what one is, but, more fundamentally, it is something that one does, and does recurrently, in interaction with others.”<sup>5</sup> Therefore, in these particular interactions different attitudes emerge, a different behaviour assigned to men and women, which is also remarkable at the level of language. In this respect, this research paper will outline hereunder, in the first section, the main perspectives regarding the differences between men’s and women’s patterns of linguistic behaviour which were outlined in the specialized literature (the *difference, dominance and deficit* perspectives), highlighting as well if and how these differences are perceived nowadays in society, in the second section, through the interpretation of twenty questionnaires addressed to both male and female students.

Hereby, resting upon the theoretical framework and upon the analysis of the questionnaires, this paper attempts to draw attention to the implications of gender on discourse, pointing out that in most cases the discrimination of women occurs in society and it is encouraged through language.

### **1. Accounts on gender differences in discourse**

The idea of dissimilarities between men and women at the level of language has represented one of the main preoccupations of linguists and sociolinguists, who tackled the issue extensively, their opinions leading to the emergence of three main strands of interpretation: *difference, dominance and deficit*.

#### **1.1. The difference perspective**

According to this first strand of interpretation, the differences between women’s and men’s communicative behaviour have been linked to the fact that they represent *two distinct subcultures*. Within each subculture, there is a particular range of communicative patterns to whom men and women have recourse when interacting with other individuals. Hence, men and women speak differently because they have been raised in a different manner, they take part in different activities and therefore they are assigned a different role in interactions. This point of view is sustained by Tannen, who claims that: “Culture is simply a network of habits and patterns gleaned from past experiences, and women and men have different past experiences. From the time they were born, they were treated differently, talked to differently, and talk differently as a result.”<sup>6</sup> Hence, from a tender age, we are assigned an appropriate behaviour, according to our sex, developing in separate

<sup>3</sup> Peter Trudgill, *Sociolinguistics. An Introduction to Language and Society*, Harmondsworth: Penguin Books, 1974, p. 94.

<sup>4</sup> C. West, Don H. Zimmermann, “Doing Gender” in *Gender and Society*, vol. 1, no. 2. Sage Publications, 1987, p. 127.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 140.

<sup>6</sup> Deborah Tannen, *That’s not what I Meant! How Conversational Style Makes or Breaks Your Relations with Others*, New York, William Morrow & Co, 1986, p. 125.

dimensions of culture.

Maltz and Borker focused on this *difference perspective* too, underlining the norms which distinguish the linguistic behaviour of each subculture and which lead to miscommunication, an opinion shared also by Ann Weatherall, who affirms that the “miscommunication theory is based on the idea that women and men have to communicate across a cultural divide (...) the implication of the cultural approach and miscommunication theory is that women and men experience frustration and misunderstanding when they try to talk to one another.”<sup>7</sup> In order to point out the belonging of men and women to different conversational styles, Maltz and Borker approached the minimal answers that men and women give in an interaction:

“Imagine a male speaker who is receiving repeated nods or “mm hmm”s from the woman he is speaking to. She is merely indicating that she is listening, but he thinks she is agreeing with everything he says. Now imagine a female speaker who is receiving only occasional nods and “mm hmm”s from the man she is speaking to. He is indicating that he doesn't always agree; she thinks he isn't always listening.”<sup>8</sup>

Hence, according to these scholars, if women choose minimal answers so as to illustrate that they are listening, men perceive them erroneously as agreement. Thus, minimal answers represent a suggestive example of how men and women behave according to different communicative norms in an interaction that they establish with other individuals. The gender subcultures are shaped since childhood and this is the main reason why they generate different patterns of linguistic behaviour for men and women. As Weatherall argues, “a female subculture creates and maintains relationships of closeness and equality (...) women develop a co-operative style of communication”<sup>9</sup>, while men are more interested in competition. Not only minimal answers reveal differences between the conversational styles assigned to men and women from a cultural point of view. Scholars in the field have also approached tag questions, claiming that they are representative for women's speech and although they are perceived as a negative feature, they point out the cooperation tendency: “Research, such as that done on tag questions, using a cultural, rather than a dominance framework, has suggested that women's speech is far from being referential, confused and uncertain, but can be confident, facilitating and supportive.”<sup>10</sup> Thereby, cross-gender interactions generate miscommunication and misinterpretations of what is being said because two distinct types of communicative behaviour representative for the two subcultures come in touch:

“The worlds of the two sexes constitute something akin to separate subcultures. Each involves an elaborate assignment of roles to its members and the development of preferred personality types emphasizing various ones of the most significant role attributes. These two subcultures, though in general complementary and reciprocal, compete at certain points.”<sup>11</sup>

There are many linguists who adhered to this *difference perspective* concerning the conversational styles of men and women, basing their arguments on other clues than minimal answers or tag questions. For instance, Deborah Tannen identified *six main dissimilarities*<sup>12</sup> between the speech of men and women. The first dichotomy that she pointed out was *status vs.*

<sup>7</sup> Ann Weatherall, *Gender, Language and Discourse*, New York, Routledge, 2002, p. 70.

<sup>8</sup> Daniel Maltz, Ruth Borker, “A Cultural Approach to Male-Female Miscommunication” in Coates, Jennifer (ed.) *Language and Gender: A Reader*, Oxford, 1998, p. 422.

<sup>9</sup> Ann Weatherall, *Gender, Language and Discourse*, New York, Routledge, 2002, p. 71.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Robert Lynd, Hellen Lynd, *Middletown in Transition. A Study in Cultural Conflicts*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1937, p. 176.

<sup>12</sup> Deborah Tannen, *You just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. New York, Ballantine Books, 1990.

*support*. While men are interested in competing with the others and in enhancing their position in society or in a group, women tend to establish connections with other people, to reach consensus. Another difference that Tannen identifies is *independence vs. intimacy*. While men are more independent in their attempt to assert themselves, women seek to maintain intimacy and to establish good relationships with the others. Moreover, the author detects a contrast between *advice* and *understanding*. Men have a great tendency to find an immediate solution rather than empathizing with the others and this is what differentiates them from women. In addition, men seek more the *transmission of information*, in contrast with women, who are more keen on *expressing their feelings*. The fifth difference that Tannen identifies regards the dissimilarity between *orders* – male-specific and *proposals* – female-specific. Last but not least, if men tend to be *resistant* when it comes to a conflict, women are more likely to make *compromises*, in the pursuit of problem solving. Hence, cultural differences are prominent, shaping distinct speech styles for men and women.

### 1.2. The dominance perspective

Regarding the second disseminated perspective, it had many proponents among scholars in the field of linguistics and sociolinguistics, the most representative being Don Zimmerman and Candace West, William O'Barr and Bowman Atkins, Dale Spender or Pamela Fisherman. According to this theory, the differences between women's and men's speech are associated with men's superiority in society, as individuals who possess a powerful language, as Coates points out: "the dominance approach sees women as an oppressed group and interprets linguistic differences in women's and men's speech in terms of men's dominance and women's subordination."<sup>13</sup> Thus, the dominance of men in society is also reflected through their linguistic behaviour, a *powerful* one, set in contrast with that of women.

To begin with, Zimmerman and West adhered to this approach of dominance, analyzing conversations in terms of silence and interruptions. They drew the conclusion that men are responsible for interruptions in conversations, using them as a weapon in order to enhance their position. Moreover, men's language has been perceived as a powerful one due to the fact that they are prominent figures in society, with high authority positions. Thus, the different patterns of linguistic behaviour arise because men and women are not perceived as equal in society, they do not have similar social statuses.

Pamela Fishman is another advocate of the dominance theory, claiming that women are responsible for keeping the flow of a conversation: they ask, they bring to discussion certain issues, making sure that their interlocutors are active listeners. According to her, men speakers adopt reverse strategies, which highlight the mechanisms of power during interactions.

Furthermore, Dale Spender is another representative of the dominance theory, claiming that: "in a society where women are devalued, it is not surprising that their language should be devalued."<sup>14</sup> She initiates the idea of a men-dominating linguistic order: "men have formulated a semantic rule which posits them as central and positive as the norm, and they have classified the world from that standpoint, constructing a symbolic system which represents patriarchal order."<sup>15</sup>

### 1.3. The deficit perspective

The most prominent figure of the third perspective, the deficient one, is Robin Lackoff, who pointed a series of features of the powerless language specific to women, which deviates from

<sup>13</sup> Jennifer Coates, *Women, Men and Language.: A sociolinguistic account of gender differences in language*, Longman, London and New York, 1993, p. 12.

<sup>14</sup> Dale Spender, *Man Made Language*, London, Harper Collins Publishers, 1980, p. 10.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 58.

the male norm, an opinion also shared by Weatherall, who perceives women's language as: "deviation from what is desirable."<sup>16</sup> According to Lackoff, the communicative behaviour assigned to women: "submerges a women's personal identity, by denying her the means to express herself strongly and encouraging expressions that suggest triviality in subject matter and uncertainty about it."<sup>17</sup> Moreover, as Lackoff claims, an imbalance concerning the access to power of men and women emerges, because the latter ones have developed powerless linguistic features, which comprise all layers of a language: phonetics, stylistics, morphology, syntax or lexicology. Therefore, in her point of view, women's linguistic behaviour is characterized by the following characteristics:

- "the use of a cautious language, where hedging is prominent: structures like "sort of kind of", verbs like "seem" etc.
- the use of polite forms: "Would you mind ...", "I'd appreciate it if ...", "if you don't mind ...".
- the use of tag-questions: "You are visiting your grandparents, aren't you?"
- the use of words related to their fields of interest.
- the tendency to apologize more frequently: "I'm sorry ..."
- the use of empty/ subjective adjectives such as wonderful, great, amazing etc.
- the tendency towards hyper-correct pronunciation and grammar.
- the use of intensifiers such as "so" or "very" and of emphasis – tendency "to speak in *italics*" – It's sooooo beautiful!
- the use of euphemism and diminutives.
- the use of "wh-" imperatives: "Why don't you turn off the light?"
- the use of modals: should, could, can, would – "Should we buy the tickets?/Would you like to come and pick me from the airport around 6 pm?"
- the avoidance of taboo language, of threatening, swearing or insulting.
- the use of minimal answers to questions.
- the tendency to speak more quietly.
- the tendency to use the higher pitch and thus to transform assertions in questions.
- the absence of a well-developed sense of humour which prevents them from telling jokes."<sup>18</sup>

However, the opinions of linguists and sociolinguists regarding language as shaped by gender are very numerous, some of them sharing the same points of view, others disputing them. The presence of gender and its implications on language amid the topics of research led by scholars highlights the fact that this issue is still prominent in society, generating flourishing debates. To conclude, what is essential is the fact that despite the apparently contradictory arguments that they invoke, these perspectives have a great contribution to the disentanglement of the issue, clarifying to a certain extent (not entirely, the debate is still in progress) some of the aspects which lead to distinct patterns of linguistic behaviour of men and women.

## 2. Questionnaire – men's & women's speech styles

In order to discover if individuals are aware of the dissimilarities that were approached in the previous section between the conversational styles of men and women, we decided to distribute a questionnaire among students so as to be filled in. Hence, we attempted to collect their pieces of

<sup>16</sup> Ann Weatherall, *Gender, Language and Discourse*, New York, Routledge, 2002, p. 69.

<sup>17</sup> Robin Lackoff, *Language and Woman's Place*, New York, Harper and Row, 1975, p. 7.

<sup>18</sup> Robin Lackoff, *Language and Woman's Place*, New York, Harper and Row, 1975, pp. 53-57.

information and to formulate an opinion with regard to what is known about these differences and about the discriminatory tendencies of language.

The questionnaire addressed 20 students from Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, who accepted to complete it on a volunteer basis. This research conducted is extremely suggestive because within the university, there are students of different sexes (depending on the profile) who interact bringing in this interaction different backgrounds, different manners to relate to the world, besides the different gender norms that society imposed since their birth.

### Procedure

Each participant had to complete a questionnaire which encompassed different types of questions: T/F questions, open questions, fill in questions, as it follows:

Female ☐ Male ☐ Age ☐

I. Look at the following statements and then mark an X in the box that reflects your own beliefs (T or F).

- a. Men focus more on conveying information, rather than feelings and emotions. ☐ T ☐ F
- b. Women tend to be more intuitive than men, who are more practical.
- c. Men tend to be more assertive in conversations.
- d. Women are more likely than men to speak about intimate issues.
- e. Men tend to interrupt more in a conversation.
- f. Women tend to make eye-contact more than men.
- g. Men's speech style is not as vivid as women's one (gestures, facial expressions)
- h. Women are more likely to smile when interacting.

II. Answer the following questions, taking into account your own experience.

1. As a child, which were the reasons that influenced your friendship with other children?
2. As a child, did you use to play within groups or to be more independent and to compete with other children ?
3. Imagine that you had an accident last week. You decide to write an e-mail to one of your friends. On what are you focusing, on what happened or on how you felt?
4. It's Friday night. You meet with your mixed group of friends in a pub. Who tends to monopolize the discussion, men or women?
5. You are spending the evening with a mixed group of friends. Who tends to tell more jokes, men or women?
6. What do you think of swearing and taboo language? Do you use them often? If yes, what terms do you usually use?
7. Who uses these structures more, men or women?  
 "You are coming to the party, aren't you?"  
 "Would you mind closing the window?"  
 "I'm sorry for what I said."  
 "What a lovely day!"  
 "It's soooooooo beautiful!"
8. How many pejorative words regarding men and women come to your mind? Write them down.
9. Is the following sentence encompassing both sexes: 'Man is rational, this quality being the pattern that distinguishes him from animals.'? If not, how would you correct it?
10. Do you believe that the following words have the same value as their pair: *governor/governess, master/mistress*. If yes, why? If no, why not?



III. Complete the following sentences, by using the pronoun that you consider appropriate.

- The judge entered the room. .... sat down and then began the trial.
- The nurse gave him the medicine. Then .... left the room.
- The secretary entered the password. .... printed the documents for the meeting.
- The surgeon asked the family to have faith. .... began the operation.

### Measures

The first phase of the questionnaire was to fill in through an “x” the sex, masculine or feminine of the persons who took part in the research: 10 men and 10 women, an equal amount of members of the same sex.

Moreover, the people who took part in the questionnaire had to complete their age. This question pointed out that we appealed to male and female students from the same age group - 23-25 years old – as the chart below points out (fig. 1). Thus, we managed to find out if students perceive the gender differences between them and if they possess a stereotypical approach, enforcing the discriminatory tendencies of society, which are recognizable at a linguistic level as well.

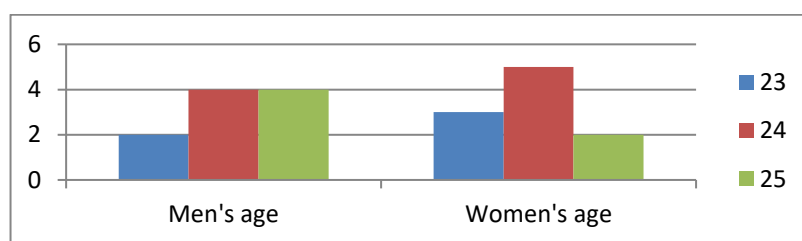


fig. 1

The first section of the questionnaire included a series of eight affirmations concerning several aspects related to the communicative behaviour of men and women. The persons who were asked to fill in agreed that: men focus on conveying information, women tend to be intuitive, likely to speak about intimate issues and that men's speech is not as vivid as women's one. However, there were some questions that brought to the surface differences of perception. For instance, there were four affirmations with variable answers (T/F), as the chart depicts (fig. 2): “Men tend to be more assertive in conversations.” (c)/ “Men tend to interrupt more in a conversation.” (e)/ “Women tend to make eye-contact more than men.” (f)/ “Women are more likely to smile when interacting.” (h)

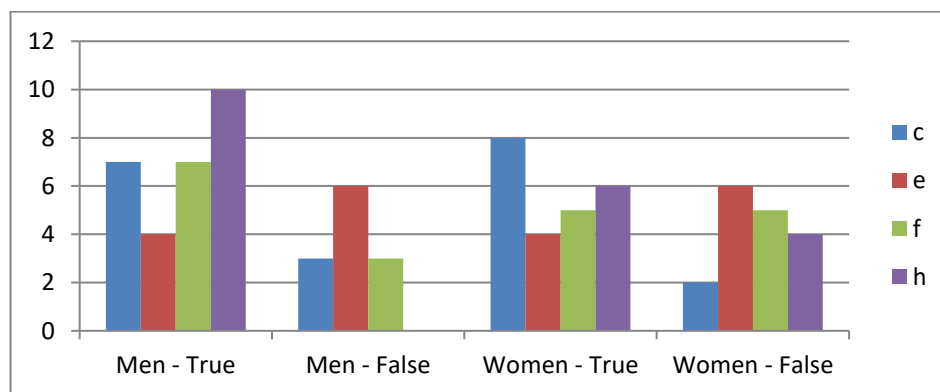


fig.2

Concerning men's tendency to be more assertive in a conversation, 7 men and 8 women agreed on this aspect, the other 3 men and 2 women considering this affirmation false. Hence, the majority of people consider assertiveness a feature of men's linguistic behaviour. Moreover, when

it comes to men's greater appeal to interruptions, an equal amount of men and women - 6 - consider this affirmation false, the others claiming that it is true. The third affirmation which raised different answers regards women's predisposition to make more eye-contact when interacting with other individuals. Seven men and 5 women believe that this is indeed a feature of women, while 3 men and 5 women do not assign this feature only to women, interpreting the affirmation as false. Subsequently, the last affirmation related to another pattern of linguistic behaviour assigned to women, that of smiling more, is rated as true by 10 men and 6 women, while 4 women do not believe that smiling is an attribute possessed only by them. Nevertheless, all in all, these affirmations and the answers given by the questioned persons highlight the fact that they are aware of the differences between men's and women's speech styles, enforcing the existent stereotypes, which present women as emotional, cooperative and supporting, in opposition to men.

In addition, the second section of the questionnaire, consisted of 10 open questions, some of them related to the questioned people's personal experiences whereas others to their perception of language and of its discriminatory tendencies. On the one hand, the men who took part in the questionnaire claimed to have been competitive during childhood, choosing their friends according to common interests. What is more, they answered that if an accident happened to them, they would focus on the facts rather than on the feelings. According to them, men monopolize discussions, tend to tell more jokes and use taboo words and swearing. The most common terms that they pointed out were: *fuck, fuck it, dammit, shit, suck it, fuck off*. However, three of the interviewed men claimed that they do not swear or use taboo words. On the other hand, the women who participated in the questionnaire asserted that in their childhood they used to play in groups, choosing their friends according to friendly attitudes and following the recommendations of their parents. In terms of the hypothetical situation regarding the accident, women pointed out that they would focus more on their feelings and on emotions when relating. As well as their male correspondents, women consider that men tend to monopolize the discussion and to tell more jokes in a mixed group, the context being very important. Swearing and taboo words are not part of the speech style of most women, as they pointed out. Nevertheless, there were 4 cases when they claimed that they use this type of terms, the most common being: *fuck, dickhead, idiot, cunt, shit, balls, bitch, moron, whore, fat-ass, hell no, wtf*.

Regarding the 7<sup>th</sup> question, most men and women agreed that women are the ones who use the structures more than men. There was one man and 3 women who claimed that men also use tag-questions as in the following structure: "You are coming to the party, aren't you?" and one woman who asserted that men would apologize, by using the structure "I'm sorry for what I said." Thus, both sexes agree that women use more frequently tag questions, polite requests, apologies, exclamations and emphasis.

Moreover, the 8<sup>th</sup> question aimed to bring to the surface the pejorative terms which are used most frequently and to see if the masculine ones are more numerous than the feminine ones or vice versa. Thus, the ones that both men and women use and remember mostly are: for women - *blonde, battleaxe, witch, bitch, bimbo, slut, stupid, arrogant, hysterical- bitch, wench, frump, virago, tramp, sucker, chippy, jade, bossy, hoe, side chick, cunt, skank, bitchass, cuntface, insecure, superficial, hysterical, irrational, angry, nonsensical, weak, pussy, chick, doll, diva, useless, hypocrite*; for men - *dickhead, crackhead, asshole, jerk, prick, idiot, faggot, wanker, douchebag, son of a bitch, bastard, selfish, instable, pig, inconsiderate, womanizer, perv, douch, motherfucker, manwhore, rude, fool*.

The amount of pejorative words for women is definitely higher – 36 vs. 22 – (see fig. 3) than in the case of men, discrimination intervening,

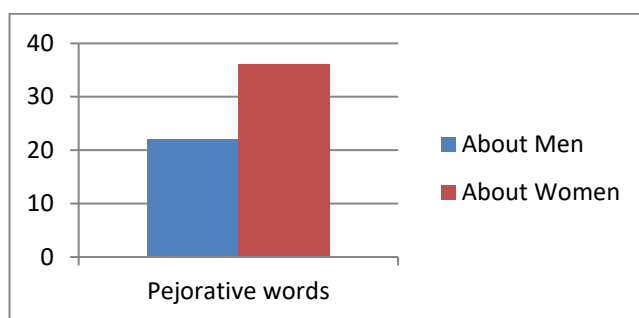


fig.3

Concerning the 9<sup>th</sup> question, the interviewed people argued that it is incorrect and that it could encompass both sexes by replacing “Man” with “People”/”Human”/”Human beings” and the third person singular pronoun “him” with the third person plural pronoun “them.” Once again, they noticed that language discriminates women. Although “man” in that particular structure may refer also to women, being used as a generic term for “human”, at a first sight it seems to exclude women. There was only one woman who did not consider that women are excluded. The discrimination of women within the language was acknowledged by the questioned men and women in the last question of the second section. They identified the lower, negative value of the feminine correspondents for *governor* and *master*. According to them, while *governor* and *master* refer to higher positions, *governess* is defined by some of them as the person in charge with the education of children, whereas *mistress* is perceived as the woman who breaks a marriage.

As to the third set of questions, those in which men and women had to complete four sentences with the pronoun that they considered appropriate, almost all persons chose the masculine third person pronoun “he” for “judge” and “surgeon”, nouns which denote higher and powerful positions, and the feminine third person pronoun “she” for “nurse” and “secretary”. There was a questionnaire completed by a 25 year-old woman, who chose the third person plural pronoun “they” for the “judge”, assuming the idea of collectivity and the feminine third person pronoun “she” for “surgeon”. However, the fact that almost all of them assumed that a higher position is assigned to a man and that a lower one is assigned to a woman points out the fact that nowadays students do possess a stereotypical thinking, according to whom women are supposed to occupy subordinate positions, lower positions which presuppose the stereotypical attitudes assigned to them: cooperation, empathy, support etc.

The questionnaire brought to the surface the fact that nowadays men and women are aware of their distinct speech styles and of language’s discriminatory tendencies, their answers sustaining the theoretical framework outlined in the previous chapter. Although there were cases when women recognized that they swear, that they tell jokes or cases when both sexes did not assign smiling or eye-contact only to women and interruption or assertion only to men, the great majority proved the attachment to the stereotypical thinking promoted in society, which enhances the dichotomy between the sexes at a linguistic level, promoting women as emotional, cooperative and empathetic and men as competitive, practical and more likely to monopolize discussions with female interlocutors.

### Conclusions

Nowdays society is organized according to different variables and this variety is eloquent at the linguistic level too. People talk in a different manner due to the context, to their age, to their status, but also due to their gender. As this inquiry pointed out, gender is an important aspect in our lives, influencing the way in which we talk and relate thus to the world.

Distinct from *sex*, which represents the biological distinction between *masculine* and

*feminine*, gender is related to the set of norms that society assigns to each sex. Thus, men and women are *doing gender*, they are performing a preset behaviour, which imposes the existence of different attitudes and of a different use of language. The approaches regarding the linguistic dissimilarities between men and women brought to the surface arguments related to all linguistic layers (*lexic, syntax, semantics, pragmatics*) in linguists' attempt to correlate the differences with the attachment of men and women to two different subcultures (*the difference theory*), with power relations (*the dominance theory*) or with the deviation of women's speech from the androcentric linguistic norm (*the deficit theory*). Although none of them offered a clear explanation regarding the dichotomy between the speech of men and women, they are suggestive attempts which complete each other and which contribute to the improvement of acknowledging the differences between the sexes' speech.

In addition, the questionnaire carried out among 20 students of both sexes pointed out that nowadays, men and women are acquainted with their different patterns of communicative behaviour. Even though the questionnaire highlighted cases when women admitted that they swear or cases when both sexes did not consider smiling or eye-contact specific only to women and interruption or assertion only to men, most questioned people demonstrated that they do possess the stereotypical manner of approaching men's and women's behaviour promoted in society, perceiving women as emotional and supportive and men as competitive, independent and unlikely to militate for cooperation.

Thus, gender definitely influences the linguistic behaviour of men and women. As the theoretical framework and the results of the questionnaire pointed out, we enforce the idea of a dichotomy between the speech styles of men and women and of the discrimination of the latter ones within language. However, this discrimination will persist because it is deeply rooted in the society's way of thinking. There are indeed differences regarding the way in which they talk and relate to what is happening around them, but this happens due to their distinct nature and to due to the context in which they find themselves at a particular moment. Dissimilarities do exist, but discrimination should be avoided, humans being guided towards a world in which differences are recognized and celebrated, in which individuals are treated equally and treat each other equally, discrimination being abolished.

### **Bibliography:**

BROWN, Gillian and YULE, George (1983), *Discourse Analysis*. New York, Cambridge University Press.

CAMERON, Deborah (1990), *The Feminist Critique of Language: A Reader*. London: Routledge.

COATES, Jennifer (1993), *Women, Men and Language.: A sociolinguistic account of gender differences in language*. Longman: London and New York.

GEE, James Paul (2005), *An Introduction to Discourse Analysis: Theory and Method*. New York: Routledge.

LACKOFF, Robin (1975), *Language and Woman's Place*. New York: Harper and Row.

LYND, Robert, LYND, Helen (1937). *Middletown in Transition. A Study in Cultural Conflicts*. New York: Harcourt, Brace & Co.

MALTZ, Daniel, BORKER, Ruth (1998), "A Cultural Approach to Male-Female Miscommunication" in Coates, Jennifer (ed.) *Language and Gender: A Reader*. Oxford.

SPENDER Dale (1980), *Man Made Language*. London: Harper Collins Publishers.

TANNEN, Deborah (1986), *That's not what I Meant! How Conversational Style Makes or*

*Breaks Your Relations with Others*. New York: William Morrow & Co.

TANNEN, Deborah (1990), *You just Don't Understand: Women and Men in Conversation*. New York: Ballantine Books.

TRUDGILL, Peter (1974), *Sociolinguistics. An Introduction to Language and Society*. Harmondsworth: Penguin Books.

WEATHERALL, Ann (2002), *Gender, Language and Discourse*. New York: Routledge.

WEST, C., ZIMMERMANN, Don H. (1987), "Doing Gender" in *Gender and Society*, vol. 1, no. 2. Sage Publications.



## LE CHAMP SEMANTIQUE DU MOT *CHIEN*

Adela-Marinela STANCU

Université de Craiova

*Abstract : Our study aims to present meanings of the word **dog** as they appear in the specialized explanatory dictionaries. We have shown the extent to which this word has become known in the common language (idioms, phrases, onomastic).*

*Keywords: bleu, symbol, onomastic, expression, locution.*

Le chien et les créatures canines sont mentionnés très souvent dans les mythes et les légendes. Ils y possèdent des attributs fantastiques, la capacité de cracher du feu, celle de devenir invisible, de guider les âmes des morts ou encore celle de dévorer la lune et le soleil. La plupart de ces chiens légendaires sont issus de mythes, de légendes, de traditions religieuses et de folklores à travers le monde. Plus tard, la littérature de fantaisie, les jeux de rôle et le cinéma s'en sont généralement inspiré pour créer leurs bestiaires. Ces chiens ont toujours une forte symbolique liée à leur apparence et à leurs attributs, parfois gardiens inflexibles, la plupart d'entre eux sont associés au monde des morts, aux enfers ou aux univers chtoniens en général.

D'après le dictionnaire des symboles, le chien est lié à une trinité élémentaire terre, eau et lune, à symbolique végétative, féminine, sexuelle et divinatoire, aussi bien dans le domaine inconscient que pour le subconscient. Son rôle principal est celui de «guider l'homme durant la nuit de la mort après avoir été son compagnon durant le jour de la vie.»

Dans les églises, on peut aussi le voir au pied des personnages représentés sur un cénotaphe (chez les femmes et chez les hommes). Dans ce cas, il symbolise la loyauté.

Dans le bestiaire alchimique et philosophique, la figure du chien dévoré par le loup représente la purification de l'or par l'antimoine, qui est aussi l'avant-dernière étape du grand-œuvre. Le chien et le loup symbolisent le sage ou le saint, qui se purifie lui-même en se sacrifiant et en se dévorant, pour accéder à la connaissance spirituelle ultime.

La cynocéphalie est le fait de posséder une tête de chien. Le terme désigne les humanoïdes possédant une tête canine ou celle d'un animal apparenté, comme les hyènes ou les chacals. Cette particularité peut concerner aussi bien des divinités que des créatures humanoïdes, «cynocéphale» étant aussi le nom d'une créature spécifique, présente dans les bestiaires médiévaux. Le symbolique cynocéphale

sert généralement à mettre en avant la sauvagerie et la bestialité, notamment dans les représentations antiques grecques et chrétiennes. Dans la mythologie égyptienne, ces créatures ont, au contraire, pour fonction de garder les lieux sacrés.

Dans la mythologie grecque, les chiens sont connus grâce à la myriade des textes légués par les poètes grecs. Ainsi, le gardien des enfers, Cerbère, est décrit comme un chien monstrueux à trois têtes et à queue de serpent, capable de cracher du feu. Il a parfois cinquante têtes ou même cent.

La mythologie nordique est très riche en loups et en chiens monstrueux, qui garde l'entrée du pays des glaces et des brumes, et rejoint le rôle de Cerbère.

Chez les Celtes, le chien était considéré comme un animal au courage exceptionnel. Qualifier quelqu'un de «chien» dans cette civilisation, était rendre hommage à la bravoure de l'intéressé.

Au Mexique, des chiens étaient élevés spécialement pour pouvoir accompagner et guider les âmes des morts dans l'au-delà. Le chien était parfois sacrifié à la mort de son maître afin de l'aider à franchir les neuf fleuves qui le séparaient du royaume des morts.

Dans l'ancienne religion perse, le rôle du chien est de chasser les mauvais esprits, étant à la fois un esprit protecteur et bénéfique et le support des malédictions divines, ce qui lui fait rejoindre l'ange déchu.

Le folklore britannique mentionne plusieurs chiens noirs comme des spectres principalement nocturnes. Leur apparition était considérée comme présage de mort. Il est souvent décrit plus grand et plus gros qu'un chien normal, et doté d'yeux rougeoyants. Il se dégage de lui une impression de froid, de découragement, et de désespoir. Ses apparitions sont souvent associées à des orages et se situent souvent dans les carrefours, les lieux de l'exécution et sur les voies antiques. Au Pays de Galles, elles se limitent à la mer, et aux paroisses du littoral. Les origines du mythe du chien noir sont difficiles à discerner. Les chiens noirs sont presque toujours malveillants, mais quelques-uns seulement sont directement dangereux. La plupart ne sont en eux-mêmes qu'un signe de la mort, associé d'une façon ou d'une autre au diable.

Dans l'Égypte antique, le chien était également l'un des douze animaux sacrés associé aux douze heures du jour et de la nuit.

Pour les Chinois, le chien est le onzième des douze animaux qui apparaît dans le zodiaque. Il est dit sensible à tout ce qui touche à l'injustice, intelligent et serviable.

Pour les Musulmans, le chien a un côté obscur qui en fait un être impur, à l'exception du lévrier qui est considéré comme un animal noble.

Le chien est aussi représenté en astronomie par les constellations du Grand Chien (Canis Major), qui abrite Sirius l'étoile la plus brillante du ciel, celle du Petit Chien (Canis Minor) et la constellation boréale des Chiens de chasse (Canes Venatici) dont la découverte est plus récente.

Si les chiens ont très tôt été domestiques en Europe occidentales par les Grecs, ils sont restés sauvages dans les régions d'Asie occidentale. Les chiens sont ainsi plutôt considérés comme de fidèles compagnons par les Chrétiens, tandis que les Hébreux et l'Islam continuaient à mépriser les chiens sauvages. Pour les Arabes la pire injure serait d'être traitée de «chien».

En ce qui suit, nous porterons une discussion sur les sens du mot *chien*, tel qu'il apparaît dans des locutions et des expressions figées, mais aussi en onomastique. Nous précisons que toutes les informations présentées dans cette étude ont été extraites des dictionnaires explicatifs, étymologiques, des dictionnaires des dictons et proverbes, tels qu'ils apparaissaient dans la bibliographie.

*Le Petit Robert* explique le mot *chien* comme «mammifère issu du loup, dont l'homme a domestiqué et sélectionné par hybridations de nombreuses races». Du point de vue étymologique, on le considère comme étant d'origine latine, du *canis*.

Dans l'histoire nationale, on rencontre le terme populaire *chien de mer* «aventurier ou pirate anglais à l'époque d'Elisabeth I<sup>re</sup> d'Angleterre».

En zoologie, *chien de mer*, *chien dauphin* est «un terme utilisé pour désigner plusieurs espèces distinctes de requins; petit squal».

En botanique, *le chiendent* représente «plusieurs espèces de plantes herbacées, très communes et adventices des cultures».

Comme terme de vêtements, *le collier de chien* désigne «un ruban, généralement en velours, ou collier exactement adapté à la taille du cou».

Comme terme alimentaire, populairement employé, *le chien chaud* est «un sandwich comportant une saucisse chaude.»

En technologie, *un chien (de fusil)* représente «une pièce qui tient la pierre à feu dans les armes anciennes, ou qui frappe la cheminée garnie d'une capsule dans les armes à percussion», d'où l'expression *armer le chien*.

Comme terme architectural, *le chien-assis* désigne «lucarne de petite dimension propre aux toits à faible pente, destinée à assurer principalement une fonction de ventilation».

Au tarot, *les chiens* représente les cartes écartées lors de la distribution.

Le chien est le compagnon de l'homme depuis des millénaires. C'est pourquoi, ses statuts valorisés ont fait l'objet de plus anciennes expressions. Son apparence physique a peu fait l'objet d'emplois figés, parce que l'aspect physique de l'animal n'a rien de remarquable. En revanche, les expressions relatives à son comportement sont très nombreuses et variées, du fait de la familiarité de l'animal avec l'homme. Le mot *chien* peut désigner des types humains, des types sociaux, par référence au rôle du chien gardien de la maison, personne exerçant des fonctions de surveillance sous le contrôle d'une autorité supérieure:

*chien de caserne, de quartier* «adjutant»

*chien du commissaire* «secrétaire du commissaire de police»

*chien de cour* «surveillant dans un lycée»

Pour décrire les types moraux ou caractériels, par référence au fait que le chien passait pour un animal vil, on emploie le mot *chien* pour désigner «une personne âpre au gain, dure en affaires». Employé

au féminin, *chienne*, elle décrit «une femme sensuelle et sans moralité». Au vocatif, *chien*, *fi!s de chien!* est une injure très méprisante.

En parlant d'une chose pénible, excessive ou d'un être détestable, on dit *chienne de vie! un caractère de chien, un métier de chien!, quel chien de voleur! cette chienne de politique, un mal de chien pour te faire plaisir*.

*Chien* figure dans des expressions et des locutions spécifiant un aspect physique, moral ou des comportements humains. Ainsi, nous en avons fait une classification:

- locutions nominales:

*cheveux à la chien* «coiffure féminine où les cheveux sont rabattus sur le front en frange lisse»

*cheveux en chien fou* «frisés sur le front»

*chien à belle-gorge* «chien qui crie bien»

*chien allongé* «chien qui a les doigts étendus par quelques blessures»

*chien buté* «chien qui a la jointure de la jambe fort grosse»

*chien courant* «chien qui chasse les bêtes à la courses»

*chien d'aiguail* «chien qui n'est bon que le matin»

*chien d'arrêt* «espèce de chien de chasse dont le travail est celui de trouver le gibier, principalement des oiseaux, à arrêter et à rapporter le gibier une fois abattu»

*chien de caserne, de quartier* «adjutant, surveillant sous autorité»

*chien de chasse* «chien qui possède des capacités naturelles, des aptitudes pour la chasse et qui, dressé, peut être assigné à divers emplois cynégétiques»

*chien de cour* «surveillant dans un lycée»

*chien de manchon* «chien de petite espèce que les dames portent dans leur manchon»

*chien de montagne* «race ancienne de chien de berger, également appelé patou, utilisé dans les Pyrénées pour la protection des troupeaux contre les prédateurs»

*chien de régiment* «caporal»

*chien de trait* «chien habitué à traîner de petites voitures»

*chien du bord* «commandant en second du navire»

*chien du commissaire* «secrétaire du commissaire de police»

*chien fou* «qui s'empporte après le gibier»

*chien perdu sans collier* «chien errant sur la voie publique, que l'on met à la fourrière faute d'en identifier les maîtres». L'expression a été employée pour désigner des orphelins, des enfants abandonnés.

*chien policier* «chien d'intervention qui est utilisé par les forces de l'ordre au sein d'unités spécialisées appelées brigades canines». De même, on rencontre les syntagmes *chien sanitaire* «qui aide les blessés»; *chien savant* (ou *chien dressé*, *chien de cirque*) «chien qui connaît beaucoup de choses, chien intelligent qui apprend vite»

*chien porcelaine* «race de chien originaire de France, utilisée comme chien courant dans la chasse au lièvre»

*chien sage* «chien qui ne s'emporte pas après le gibier»

*chien traître* «qui mord sans aboyer»

*chien couchant* «1. espèce de chien de chasse qui se couche ordinairement sur le ventre pour arrêter les perdrix, les cailles, les lièvres et autre gibier. 2. (fig.) personnage servile»

*chien ou sacré-chien* «(arg.) eau-de-vie»

*chien-chien* «(fam., iron.) petit chien à qui l'on prodigue des soins exagérément délicats»

*comme chien* «beaucoup, très». On dit fréquent *malade comme un chien*, c'est-à-dire «très souffrant et se sentant abandonné, comme l'étaient autrefois les chiens agonisants».

*comme chien et chat* «en se chamaillant tout le temps»

*comme deux chiens après un os* «un objet poursuivi de deux personnes»

*comme un jeune chien* «terme de comparaison qualifiant un comportement désordonné»

*coup de chien* «coup dur, rafale de vent, météo violente, tempête soudaine, et, par extension, émeute, soulèvement»; «bourrasque»

*droit comme la jambe d'un chien* «une chose tortue»

*en chien de fusil* «avec les genoux contre la poitrine»

*entre chien et loup* «(fam.) division populaire de la journée, à l'heure où l'on ne fait pas de distinction entre un chien et un loup, où les objets se confondent (le matin ou le soir)»

*ergot de chien* «éperon»

*froid de chien* «très froid»

*humeur, caractère de chien* «très mauvaise disposition de l'esprit; exécration»

*le premier chien coiffé* «le premier venu, n'importe qui»



*les chiens écrasés* «1. (fig.) les faits divers dans un quotidien. 2. (dans l'argot journalistique, elle n'est plus employée) rubrique d'un journal consacrée aux informations sans lien avec le reste de l'actualité; rubrique des faits divers»

*mauvais chien* «personnage méchant, hargneux»

*métier, travail de chien* «très pénible»

*nom d'un chien* «juron familial (pour éviter de jurer par le nom de Dieu»

*Parisien tête de chien, Parigot tête de veau* «moquerie à l'égard des Parisiens»

*temps de chien* «mauvais temps»

*un chien d'aveugle, de berger, de trait* «attelé au traîneau»

*un métier de chien* «une profession ingrate»

*une charrue à chiens* «un attelage tiré par des chiens»

*une odeur de chien mouillé* «sentir mauvais»

*une vie de chien* «vie difficile, misérable»

*valet de chiens* «piqueur; celui qui s'occupe des chiens d'une meute»

- locutions verbales:

*(c'est un) chien au grand collier* «(vieilli) celui qui a le principal crédit dans une compagnie, dans une maison»

*agir comme un chien fouetté* «de mauvaise grâce»

*appuyer les chiens* «encourager les chiens lors d'une sortie de chasse»

*arriver / être reçu / recevoir comme un chien dans un jeu de quilles* «de façon importune, en étant mal reçu; faire à quelqu'un mauvais accueil»

*attacher, museler un chien* «bâillonner, garroter, censurer»

*attraper la chienne* «avoir peur, être mort de trouille»

*avoir d'autres chiens (chats) à fouetter (ou à peigner)* «considérer qu'une personne ou une chose ne mérite aucun intérêt»

*avoir du chien* «avoir de l'élégance, avoir du chic, être attirante (pour une femme); en parlant d'un artiste et, en particulier, un comédien, faire preuve d'un talent brillant»

*avoir du crédit comme un chien à la boucherie* «n'en avoir aucun»

*avoir été mordu d'un chien (enragé)* «être très susceptible»

*avoir / éprouver un mal de chien* «rencontrer bien de difficultés»

*battre le chien devant le lion (loup)* «agir contre une personne en visant une autre»

*battre quelqu'un comme un chien, étriller quelqu'un en chien courtaud* «battre fort»

*battre un chien devant le loup (ou le lion)* «réprimander une personne inférieure devant une personne supérieure à qui cela doit servir de leçon»

*avoir un chien pour quelqu'un* «en être entiché»

*c'est le chien de Jean de Nivelle qui s'enfuit quand on l'appelle* «quelqu'un qui se dérobe quand on a besoin de lui, quelqu'un de lâche». L'origine de cette expression date du XVe siècle, quand Louis XI cherchait des alliés pour se battre contre Charles le Téméraire. En ce sens, Jean II de Montmorency désirait l'aider, en envoyant son fils Jean de Nivelle à la bataille. Mais celui-ci, peu téméraire, a refusé. Son père l'a traité de «chien» pour exprimer sa lâcheté.

*caresse de chien donne des puces* «il ne faut pas se laisser charmer par les louanges»

*crever comme un chien* «implique une mort misérable où l'on est abandonné de tous»

*croiser des chiens* «mâliner»

*donner / jeter sa langue aux chiens (ou, plus usuel, aux chats)* «renoncer à deviner quelque chose»

*donner du chien* «donner du ressort»

*donner / jeter sa part aux chiens* «garder pour soi, vouloir profiter de quelque chose»

*dormir, être couché en chien de fusil* «(au fig.) replié sur soi-même, les genoux ramenés vers le ventre»

*essoriller un chien* «courtaud»

*être bête comme un jeune chien* «(injurieux) rappelle l'idée de stupidité animale»

*être coiffé comme un chien fou* «avoir un aspect ébouriffé»

*être comme chien et chat* «ne pas s'entendre»

*être comme le chien du jardinier* «être jaloux d'un bien qu'on ne désire pas soi-même»

*être comme un chien à l'attache* «n'avoir aucune liberté, attaché à un lieu»

*être comme un chien dans l'eau bénite* «être pris au dépourvu, être très mal à l'aise»

*être comme un chien enragé* «être véhément»

*être comme un chien qui jappe après la lune* «1. faire des choses inutiles, juste pour le plaisir. 2. trouver le temps long, s'ennuyer»

*être comme un chien qui retourne à ce qu'il a vomi / à son vomissement* «1. être un insensé qui revient à sa folie. 2. Dans les termes de l'Écriture, se dit de celui qui retombe dans ses vices.»

*être couché en chien de fusil* «être couché sur le côté, les jambes repliées vers la poitrine»

*être en chien* «être en manque»

*être fait à quelque chose comme un chien à aller à pied (ou nu-tête)* «s'être accoutumé à quelque chose»

*être fait comme un chien fou* «avoir l'air négligé, être mal accoutré ou mal peigné»

*être fou comme un jeune chien* «avoir un comportement sortant de l'ordinaire»

*être malade comme un chien* «(fam.) très malade»

*être, se faire le chien de qqn* «être réduit à un état de dépendance vis-à-vis de quelqu'un ou se mettre dans cette situation»

*faire comme le chien du jardinier qui ne mange point de choux et n'en laisse point manger aux autres* «interdire à autrui l'usage d'un bien dont on ne peut pas jouir soi-même»

*faire coucher un chien* «lui dire: couche(-toi)»

*faire la chronique des chiens écrasés* «être chargé de la rubrique des faits divers d'un journal»

*faire le chien couchant* (auprès de quelqu'un) «le flatter, tâcher de le gagner par des soumissions basses et rampantes; avoir une attitude obséquieuse». C'est une expression employée pour désigner une cuisinière qui suit sa maîtresse quand celle-ci va elle-même au marché»

*faire le chien* «(dans un sens particulier) c'est faire le marché avec sa bonne»

*faire le jeune chien, être bête comme un jeune chien* «être étourdi, folâtre»

*fréquenter le chien et le chat* «fréquenter toutes sortes de personnes»

*garder / réserver à quelqu'un un chien de sa chienne* «avoir de la rancœur envers quelqu'un qui nous a fait du mal et prévoir une vengeance»

*jeter ses louanges aux chiens* «les prodiguer mal à propos»

*lâcher un chien (ou les chiens)* «1. En chasse à courre, cri signalant le départ des chiens sur les bêtes. 2. Donner à quelqu'un ou à un groupe de personne la permission, l'ordre d'attaquer quelqu'un»

*mener une vie de chien errant* «avoir une vie pauvre»

*n'être pas bon à jeter aux chiens, ne pas valoir les quatre fers d'un chien* «être considéré comme sans aucune valeur»

*n'être pas fait pour les chiens* «être utilisable par l'homme»

*nager comme un chien* «nager en agitant les bras et les jambes de manière à barboter»

*nager comme un chien de plombe* «nager très mal»

*ne pas attacher son chien avec des saucisses* «être avare»

*parler à qqn comme à un chien, traiter qqn comme un chien* «avec le plus profond mépris»

*perdre son chien* «perdre la baraka, ne pas avoir de chance»

*piquer un chien* «faire un somme»

*prendre sa tête la plus chienne* «être dur, malveillant»

*qui veut noyer son chien l'accuse de la rage* «tout prétexte est bon lorsque l'on veut éliminer quelqu'un»

*rompre les chiens* «les empêcher de suivre la trace d'un animal; (au fig.) interrompre une conversation dont le sujet est délicat, embarrassant ou dangereux»

*se cacher comme un chien malade* «se retirer dans son intimité»

*se regarder en chiens de faïence* «avec hostilité, en se défiant du regard»

*siffler un chien* «pour le faire venir à soi»

*traiter quelqu'un comme un chien* «se comporter avec quelqu'un de manière grossière et irrespectueuse»

*tuer quelqu'un comme un chien* «de sang-froid, sans aucune pitié»

*un chien qui fait le beau* «qui se dresse sur ses pattes de derrière»

*un chien qui lève la patte* (fam.) «qui urine»

*un vieux chien ne jappe jamais en vain*

Cet animal a inspiré beaucoup de proverbes, étant très productif, comme le montre la liste ci-dessus, en exprimant ses caractéristiques physiques et morales.

*A chien qui mord, il faut jeter des pierres.*

*A toute heure, chien pisse et femme pleure.*

*Aboiement du chien: ce n'est pas de courage, mais de peur.*

*Au village sans chien, les poules dérobent l'os.*

*Beaucoup de chasseurs déroutent les chiens.*

*Beaucoup de chiens, c'est la mort du lièvre.*

*Bon chien chasse de race.*  
*C'est l'os qui tient fermé la gueule du chien.*  
*C'est St Roch et son chien.*  
*C'est un beau chien s'il voulait mordre.*  
*C'est un chien qui aboie à la lune.*  
*C'est une charrue à chiens.*  
*Ça fait un mal de chien.*  
*Ce sont des pièces de rencontre / Que les chiens vont pisser contre.*  
*Ce sont deux chiens après un os.*  
*Cela n'est (même) pas bon à jeter aux chiens, cela ne vaut pas les quatre fers d'un chien.*  
*Cela n'est pas fait pour les chiens.*  
*Celui qui a des enfants vit comme un chien et meurt comme un homme; celui qui n'en a pas, vit comme un homme et meurt comme un chien.*  
*Celui qui frappe un chien, vise son maître.*  
*Chaque chien est courageux à sa propre porte.*  
*Chaque chien lèche sa queue selon son goût.*  
*Chien affamé ne craint pas le loin.*  
*Chien caressé agite la queue.*  
*Chien échappé à l'entrave, sifflet ne le fait pas revenir.*  
*Chien échaudé a peur de l'eau tiède.*  
*Chien en cuisine souper ne demande.*  
*Chien en vie vaut mieux que lion mort.*  
*Chien hargneux a toujours l'oreille déchirée.*  
*Chien qui aboie ne mord pas.*  
*Chien qui s'est brûlé le nez ne flaire pas les cendres.*  
*Dans un pays sans chien, on ferait aboyer le chat.*  
*Demande la fidélité à un chien, non pas à une femme.*



*Détestez le chien, mais ne dites pas qu'il a les dents noires.*  
*Deux chiens à un os ne s'accordent.*  
*En caressant le chien, conserve le fouet à la main.*  
*Engraisse ton chien, il te dévora.*  
*Gagne le chien par tes caresses, mais ne dépose pas ton bâton.*  
*Gardez-vous de l'homme secret et du chien muet.*  
*Haïssez un chien, dites que ses dents sont blanches.*  
*Il fait un temps à ne pas mettre un chien dehors.*  
*Il faut flatter le chien pour avoir l'os.*  
*Il mourrait plutôt un bon chien de berger.*  
*Il mourrait plutôt un chien de berger.*  
*Il n'est chasse que de vieux chiens. / Leurs chiens ne chassent pas ensemble.*  
*Il n'est pas permis de tuer le chien pour sauver la queue de la chatte.*  
*Il ne faut pas se moquer des chiens qu'on ne soit hors du village.*  
*Il ne suffit pas à un chien d'avoir la queue coupée pour ressembler à un cheval.*  
*Il vaut autant être mordu d'un chien que d'une chienne.*  
*Il y a trop de chiens après l'os.*  
*Ils veulent faire comme les grands chiens. / Ils veulent pisser contre la muraille.*  
*Jamais à bon chien, il ne vient bon os.*  
*Jamais bon chien n'aboie à faute.*  
*L'abolement du chien ne fait pas de mal au nuage.*  
*L'abolement du chien ne fait rien à la lune.*  
*L'homme brave va là où il est né; le chien va là où il a été nourri.*  
*La lune est belle lorsque le chien l'espère.*  
*La mauvaise femme donne au chien de mauvaises habitudes.*  
*La mer n'est pas corrompue si les chiens boivent au bord.*

*Là où il y a un os, c'est là qu'on trouve les chiens.*

*La porte du débiteur est toujours gardée par un chien féroce.*

*Le bâton qui casse une fenêtre ne tue pas un chien.*

*Le chien à quatre pattes ne suit pas deux chemins.*

*Le chien aboie après les habits déchirés. / Le chien attaque toujours celui qui a les pantalons déchirés*

*Le chien aboie et il ne mord pas, le tonnerre gronde et il ne pleut pas.*

*Le chien chez son maître est un lion.*

*Le chien n'aime pas l'homme, il aime le lieu où il a été nourri.*

*Le chien n'aime pas la banane et il ne veut pas que la poule en mange.*

*Le chien ne chasse pas avec une laisse en or.*

*Le chien ne peut pas apprendre à nager sans se mouiller sa queue.*

*Le chien peureux n'a jamais son saoul de lard.*

*Le chien qui est entre deux monastères ne reçoit rien.*

*Le chien qui ne peut pas mordre, aboie de loin.*

*Le chien qui veut mordre ne montre pas les dents.*

*Le loup devenu vieux est la risée des chiens.*

*Le malheureux, même monté sur un chameau, est mordu par le chien.*

*Le petit chien conduit le gros chien à le mordre.*

*Le piège du pauvre n'attrape pas que son chien.*

*Le renard ne désire qu'une chose, ne pas voir le chien et ne pas être vu par le chien.*

*Les chiens aboient et la caravane passe. / Le chien aboie, le vent emporte.*

*Les chiens ne font pas de chats.*

*Les chiens ne font pas de chats.*

*Les chiens ne mordent les uns les autres, mais dès qu'ils voient le loup, ils s'unissent.*

*Les chiens ont beau aboyer à la lune, elle n'en brille pas moins.*

*Les chiens qui ont la queue coupée n'ont pas peur de faire voir leur cul.*

*Les pensées du cœur sont dévoilées par l'alcool, les lièvres cachés dans les herbes sont levés par les chiens.*

*Les poils du chien guérissent la morsure du chien.*

*Leurs chiens ne chassent pas ensemble. «Ils ne s'entendent pas.»*

*Lorsqu'on prend un gourdin pour appeler un chien, il ne vient pas.*

*Méchant habit, chien mordra; méchante âme, Dieu punira.*

*Même d'un bon chien, on attrape des puces.*

*Même le chien ne mange pas les os sans chair.*

*Merci, mon chien!*

*Mieux vaut un chien en liberté, qu'un lion dans une cage.*

*Mieux vaut un lion féroce devant soi qu'un chien traître derrière.*

*Ne jouez pas avec les chiens, ils deviendraient vos cousins.*

*Notre chien est si bon que le renard a fait ses petits dans notre poulailler.*

*Notre chien sait flatter avec la queue et mordre avec la bouche.*

*On n'habitue pas un vieux chien à la chaîne.*

*On ne compte pas les dents du chien d'un autre.*

*On ne peut pas empêcher les chiens d'aboyer et les menteurs de mentir.*

*Pendant que le chien pisse, le loup s'en va.*

*Pour l'alouette le chien perd son maître.*

*Pour prendre le lièvre du pays, il faut le chien du pays.*

*Quand le loup est pris, tous les chiens lui lardent les fesses.*

*Quand on couche avec les chiens, on se lève avec des puces.*

*Quand un chien se noie, tout le monde lui offre à boire.*

*Quand un chien vous aide à passer le fleuve, vous ne demandez s'il a la gale.*

*Querelle de lion: un jour; querelle de chien: toujours.*

*Querelles de chiens, ils se raccommode à la soupe.*

*Qui bat le chien, doit songer au maître.*

*Qui chasse le chien, chasse le maître.*

*Qui fréquente les chiens, apprend à haleter.*

*Qui hante chien, puces remporte.*

*Qui m'aime, aime mon chien. / Qui aime Bertrand, aime son chien. / Qui aime Martin, aime son chien.*

*Qui ne nourrit pas le chien, nourrit le voleur.*

*Qui veut noyer son chien l'accuse de la rage.*

*Si le chien doit être battu, on trouvera un bâton.*

*Si le chien lape l'eau d'une rivière, elle n'en devient pas impure.*

*Si le voleur cessait de voler, le chien cesserait d'aboyer.*

*Si tu aimes le chien, tu aimes aussi ses puces.*

*Si tu dois être chien, sois chien de samourai.*

*Si un chien vous mord, ne mordez pas le chien.*

*Tandis que le chien pisse, le loup s'enfuit.*

*Tant que le chien pisse, le lièvre s'enfuit.*

*Tel loup, tel chien.*

*Tout chien est fort à la porte de son maître.*

*Tout chien est un tigre dans sa propre ruelle.*

*Un bon chien ne mord pas les poules. Un bon mari ne bat pas sa femme.*

*Un chien aboyeur n'attrape pas de lièvre.*

*Un chien affamé mangera même des excréments.*

*Un chien avec un os ne connaît pas d'amis.*

*Un chien n'en mord pas un autre.*

*Un chien n'est enragé que s'il est maigre.*

*Un chien ne mord qu'au-dessus du genou.*

*Un chien ne s'élève pas le jour de la chasse.*

*Un chien qui pisse fait pisser l'autre.*

*Un chien qui se remue vaut mieux qu'un ion accroupi.*

*Un chien reconnaissant vaut mieux qu'un homme ingrat.*

*Un chien regarde bien un évêque*

*Un chien sans queue ne peut exprimer sa joie / son amour.*

*Un Danois ne se croit pas diminué parce qu'un chien a aboyé après lui.*

En anthroponymie, on enregistre dans les dictionnaires peu d'exemples: *Chiennard*, péjoratif du *chien*, *Chion*, *Chiot*, sobriquet, qui peut désigner un petit chien. En toponymie, on ne rencontre pas de noms qui aient à l'origine le mot *chien*.

On voit que les traits de caractère et de comportement du chien sont très représentés en langue. En tant qu'animal le plus familier de l'homme, le chien fait l'objet de représentations lui conférant un véritable «statut social».

En conclusion, on peut dire que la langue véhicule longtemps des acceptions, des expressions qui sont le reflet d'expérience et de représentations d'un autre temps et qui sont appelés à être remplacés par d'autres.

## **Bibliographie**

Barré, Louis, Landois, M. Narcisse, *Complètement du Dictionnaire de l'Académie Française*, Bruxelles, 1839 (édition en ligne)

Brachet, August, *Dictionnaire Etymologique de la langue française*, Paris, 1872 (édition en ligne)

*Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1835 (édition en ligne)

Honeste, Marie-Luce, *Chiens et loups. Essai d'imaginaire linguistique*, dans «ANIMOTS. Etudes littéraires et lexicales», publié par Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, travaux LXXXVIII, Université de Saint-Etienne, Paris, 1996

<https://www.quiz.biz/quiz-220383.html>

*Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008*, Paris, Editions Robert, 2007

Montreynaud, Florence, Pierron, Agnès, Suzzoni, François, *Dictionnaire de proverbes et dictons*, Paris, Editions Robert, 2006

Picoche, Jacqueline, *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Editions Robert, 2006



Rat, Maurice, *Dictionnaire des locutions françaises*, Paris, Editions Larousse, 1957

*Trésor de la langue française informatisée*, (version électronique du *Trésor de la Langue Française*, dictionnaire de référence du XIXe et XXe siècle)

[www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr)

[www.linternaute.com](http://www.linternaute.com)

[www.wikipedia.fr](http://www.wikipedia.fr)

[http://www.pets-dating.com/expressions-chiens\\_161\\_t7.php](http://www.pets-dating.com/expressions-chiens_161_t7.php)

## CULIANU'S EMERALD GAME. AN ENIGMA IN THE LIBRARY

Adriana Dana Listes Pop

PhD

*Abstract : Two story titles included in The Diaphanous Parchment, The Emerald Game and Toz grec are resumed as posthumously published novels, apparently without a direct connection between their narrative plans, yet linked by the religious symbolism of the Christian city, by the eight-clawed emerald incidence and the library. The Emerald Game novel is connected to the work by the key words library, book, manuscript, the bifurcated path, the tree, the imagination and Raymundus Lullus. The connection of The Emerald Game with The Diaphanous Parchment is obvious through the presence of the religious symbolism and the connection with the study Eros and Magic in the Renaissance is traced by the theme of mass manipulation visible in the description of the mass movement, the description of the brain architecture and the allusion to the science of cryptography. At the same time, the bifurcated paths draws a direction towards the volume of The Art of Fugue, and the infinite onirical genealogical tree links the novel with Hesperus and with the study The Tree of Gnosis, connection reinforced by the frightening doctrine of the double truth. Last, but not least, the subjectivity of perception and of the reality representation, together with the description of the ecstatic experiences connects the novel with the study Out of This World.*

*Keywords: Culianu, library, manuscript, enigma, code*

Punctul de joncțiune al romanului cu povestirea *Pergamentul diafan* este realizat prin transferul "călugărului acestuia blestemat, urmaș al Diavolului, dacă nu cumva însăși Satana, așa cum înclină mulți să creadă, [care] vrea să impună reguli draconice în Republică"<sup>1</sup>. Repetitivă este și tema cenzurii comuniste, urmele acesteia în roman fiind "cărțile satanice"<sup>2</sup> și "scandalul iscat de cărțulia lui Ficino"<sup>3</sup>. Unele tomuri sunt arse odată cu podoabele feminine și obiectele de artă considerate lascive, în timp ce altele sunt copiate de călugări și strămutate dintr-o bibliotecă într-alta. În *Jocul de smarald*, Culianu abordează și problemele comunismului, discutate cu Mircea Eliade în corespondență - foamete, inundații, cutremure. România comunistă este proiectată ca

---

1 Ioan Petru Culianu, *Jocul de smarald*, în colaborare cu H. S. Wiesner, traducere de Agop Bezerian, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2005 (scris în 1987), p. 35

2 *Ibid.*, p. 22

3 *Ibid.*, p. 23

o "cetate păcătoasă"<sup>216</sup>, izolată, dominată de forțe obscure, o societate de "păgâni anacronici într-o lume insensibilă la forțele din jur"<sup>4</sup>.

Cetatea este îndemnată să se căiască ("O, cetate păcătoasă! Căiește-te cât mai este timp"<sup>5</sup>), deoarece este amenințată de nenorociri ("A spus că vede sabia Domnului atârând deasupra orașului Florența, foamete, furtuni îngrozitoare, molime, războaie și inundații abătându-se asupra țării"<sup>6</sup>). Imaginea președintelui Ceaușescu o putem detecta în portretul liderului demonic, asemănat cu diavolul sau cu Anticristul, dotat cu o capacitate neobișnuită de manipulare a maselor ("Diavolul, căci acesta are puterea de a prevedea evenimentele. Alții pretind că e Anticristul din Apocalipsă. Eu nu știu ce să cred. Pare să aibă o putere nefirească, uriașă, de influențare a minții sărmanilor cetățeni"<sup>7</sup>).

Apariția liderului totalitarist are consecințe nefaste, "căci de când s-a ivit aici, lucrurile au început să meargă prost, iar el își dă seama bine care e situația". Cetatea este "stăpânită de forțele întunericului"<sup>8</sup>, pentru că "un duh rău s-a ivit și a stârnit în gloate instinctele josnice împotriva a tot e frumos, nobil și spiritual"<sup>9</sup>. Poliția politică ar putea fi codificată în organismul Siguranței de Stat și în "ofițerii de la Podesta"<sup>10</sup>. Situația gravă a cetății necesită o schimbare globală, sugerată într-o "excelentă nouă tabelă a coordonatelor planetare" ce ar fi ajuns în mâna personajului<sup>11</sup>, caz în care ecuatorialul ar putea fi înțeles ca un prototip al computerului politic<sup>12</sup>.

În perechea de învățați Marsilius Ficinus împreună cu discipolul său Pico am putem vedea o ipostază a relației Eliade-Culianu. Misterul smaradelor este explicat prin originea acestora în Hyperboreea, spațiu paradisiac, mitic, care conferă pietrelor prețioase și posesorilor acestora puritate spirituală ("posesorul unui smarald devine mai cast, mai pur, mai curat la suflet și mai grațios"<sup>13</sup>). O alta taină este legată de *abioii* Nemuritori, preoții războinicilor geți, cu duhul curat și străveziu. Enigma romanului poate fi soluționată doar printr-un efort al imaginației ("Doar un salt al imaginației putea oferi cheia enigmei"<sup>14</sup>), "dezlegarea enigmei în biblioteca lui Pietro"<sup>15</sup>, dar și în alte biblioteci, fiind posibilă doar consultând o serie de cărți și manuscrise, ale căror fire sunt țesute în întreaga operă. Printre acestea, *Clavicula Salomonis* recurentă în romanul *Tozgrec*, *Necromanția* de Rupert din Lombardia, *Arta calculatorie a lui Virgiliu*, *Picatrix*, *Sepher Raziel*, *Cartea perfecțiunii lui Saturn*, *Cartea lui Enoh*, *Oglinda lui Iosif*, *Oglinda lui Alexandru cel Mare*, *Cele patru inele ale regelui Solomon*, *Cartea tainelor lui Hermes*, *Secretul filosofilor*, *Shemhamforas* etc., majoritatea menționate în volumul *Eros și magie în Renaștere* ca făcând parte

---

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 29.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 24.

12 *Ibid.*, p. 37.

13 *Ibid.*, p. 30.

14 *Ibid.*, p. 252.

15 *Ibid.*, p. 31.

din biblioteca abatelui Trithemius. Bineînțeles, în cursul căutării, adversarul nebun ce lucrează în întuneric tinde să inducă ideea că ”toate firele duc la San Marco”<sup>16</sup>.

Bibliotecile menționate sunt Biblioteca Bodleiană din Oxford și biblioteca din Vatican amintite chiar în introducere, la care se adaugă biblioteca secretă din turnul lui Pietro, biblioteca lui Lutzius, biblioteca lui Amerigo și biblioteca mănăstirii dominicane de lângă San Marco, care ar fi găzduit titluri rare achiziționate de Cosimo. Cuvânt cheie cu ramificații în întreaga operă, biblioteca conectează toate segmentele operei. În plus, inscripția inelului cu piatră verde desenată la începutul romanului pare a funcționa ca un cod, ale cărui simboluri încrustate par a seamăna cu caracterele inscripționate pe tăblițele de la Tărtăria.

În biblioteca lui Pietro, personajul descoperă nouă manuscrise semnate de ”misteriosul Toz grec, locotenentul regelui Solomon, bănuie de unii că ar fi Jidovul Rătăcitor ori Nemuritorul pe care arabii îl numesc Khadir”<sup>17</sup>. Demonomagia pare a fi legată aici de Pietro care ”practica magia și invocarea demonilor”, coborând într-o cameră secretă de izolare, ”o odaie micuță, cu plafon jos, unde se afla un pat îngust potrivit în curbura peretelui, o strană cu o Biblie pe ea, ceva alimente și farfurii”. În biblioteca lui Lutzius, Thomas este încântat să descopere că două rafturi conțineau ”lista tuturor tratatelor lui Raymundus Lullus aflate în biblioteca răposatului Doctor Lutzius, poate vreo sută, adunate în aproximativ douăzeci de volume groase și altele subțiri, în aparență de curând legate, așezate pe polița a treia”<sup>18</sup>. Pe raftul superior, Thomas descoperă codice și cărți de Johannes din Dacia, Morienus, Peregrinus, Rasis, Roger Bacon, Stephanus Magnus, opera lui Arnaldus de Villanova și alte tratate anonime ca și *Turba Philosophorum*. După cum se vede în *Jocul de smarald*, autorul încearcă să scoată cititoarea din labirintul cunoașterii depozitat în biblioteca spațială – unde, după Bolter, căutarea cărților este un act fizic, printre rafturi – conducând-o spre biblioteca virtuală.

Jocurile paratextuale sunt reluate și în *Jocul de smarald*, Culianu utilizând trei tipuri diferite de prefețe în acest roman. Alografia marchează o separare între autorul real sau fictiv și scriitorul prefeței, Genette considerând prefața alografă, ce însoțește un document tradus, o primă formă posibilă de prefață publicată. Practica prefețelor este comună traducerilor operelor clasice elaborate după moartea autorului, situație întâlnită și în *Jocul de smarald*, caz în care prefața alografă preia rolul de discurs funebru. În cadrul jocurilor paratextuale complexe, prefața alografă se suprapune cu alte tipuri de prefețe, în funcție de măiestria și ingeniozitatea scriitorului.

Primul paratext al *Jocului de smarald* este o prefață auctorială de dezmințire având forma unei prefețe alografe ce însoțește un manuscris tradus, observându-se o suprapunere între prefața alografă și prefața ficțională. Al doilea paratext, localizat imediat după prefața de dezmințire, este un amestec între prefața încorporată, prefața auctorială fictivă și prefața auctorială apocrifă, atribuită unui personaj istoric. Postscriptumul este inclus de Genette în categoria practicilor prefatoriale. Datată 4 octombrie 1987, prefața auctorială dezmințită are rolul de a atribui textul unei instanțe

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 72.

auctoriale, făcând parte din acele „ficțiuni ale atribuirii”<sup>19</sup> care ar înzestra povestirea cu credibilitatea necesară. Prefața auctorială fictivă este atribuită lui Thomas Anglicus<sup>20</sup>, un învățat englez ce ar fi trăit în Oxford în anul 1539. Jurnalul acestuia, scris în limba latină pe un manuscris legat în piele de vițel, păstrat într-o bibliotecă din Transilvania, ar fi fost găsit de autorul primei prefete în valiza sa rătăcită la aeroport, patru sute de ani mai târziu. Misterul manuscrisului furat, nedescoperit în nici o altă bibliotecă din lume unde a fost căutat, cauzează mirarea autorului privind modul în care ”au putut să ajungă însemnările unui englez la sfârșitul secolului al XV lea – prima jumătate a celui de-al XVI lea într-o colecție românească”<sup>21</sup>.

Semnatarul prefetei auctoriale fictive mărturisește că intenția sa este de a „dezvălui aici o taină mare, nebănuită, a unor vremuri extraordinare”, în timp ce scopul semnatarului prefetei auctoriale dezmințite este de a oferi cititoarei detalii privind „circumstanțele de achiziție”<sup>22</sup> a manuscrisului. De asemenea, fixează textul ficțiunii într-un cadru spațio-temporal, localizând acțiunea în Florența anului 1539, guvernată de Lorenzo Magnificul. *Introducerea* romanului conține o serie de informații biografice ale autorului, demarând direct cu precizarea anului plecării lui Culianu din țară („În 1972 am părăsit România, silit de condiții neprielnice”), situațiile dificile făcându-și apariția, de la început, prin pierderea bagajului, recuperat cu un obiect străin ascuns înăuntru, punând posesorul în situație de risc.

Acesta se simte pus sub urmărire, este speriat să nu fie expulzat, extrădat, judecat pentru furtul unei piese antice, tocmai în momentul depunerii cererii de a se stabili în Italia. Dificultatea situației în care se află personajul narator, extinsă asupra întregii vieți, este exprimată prin expresii ca „stări de nesiguranță”, „existența mea îndoielnică și suspendată în aer”, „șederea mea liminală la Roma”, „interludiu oniric”. În ultimul rând al *Introducerii*, este menționată conexiunea cu *Post-scriptum*-ul de la finalul romanului, aceste două documente închizând romanul rezultat din traducerea manuscrisului, ca între două coperte textuale. Cititoarea observă suprapunerea planurilor spațiale, temporale și a celor narative din introducere și post-scriptum, astfel că introducerea din prezent coincide cu post-scriptum-ul din trecut prin coordonata lunii septembrie, moment în care semnatarul introducerii începe să fie urmărit, în timp ce în post-scriptum este consemnată intrarea lui Carol al VIII lea de Anjou al Franței în Milano și Neapole.

Două evenimente similare desfășurate în aceeași locație la distanță în timp reprezintă, după Mark Turner, două spații mentale sursă ce fuzionează în mintea cititorilor. Interpretate prin instrumentul teoriei integrării conceptuale, cele două evenimente constituie două spații mentale sursă suprapuse prin dimensiunea spațială, pe baza similarităților – două cupluri tinere ce investighează enigme, colindând biblioteci – rezultând o rețea de integrare conceptuală în oglindă. Noua structură emergentă solicită flexibilitatea mentală necesară pentru construirea de semnificații noi ale textului și contextului.

19 Gerard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, translated by Jane E. Lewin, foreword by Richard Macksey, New York, Cambridge University Press, 1997, p. 279.

20 Thomas Anglicus, numit și Thomas de Sutton, Thomas de Suttona sau Thomas de Sutona, ar fi fost un învățat englez, doctor în teologie la Melton College, Oxford, care ar fi trăit între secolele al – XII – lea și al – XIII – lea în Anglia, Gyula Klima, „Thomas of Sutton”, *Encyclopedia of Medieval Philosophy*, 2011, p. 1294.

21 Ioan Petru Culianu, *Jocul de smarald*, op. cit., p. 7.

22 Gerard Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, op. cit., p. 282.



În *Jocul de smarald*, cititoarea ia parte la investigarea unui șir de crime și, pentru că anchetatorii sunt doi, o femeie și un bărbat, cititoarea este determinată „să vadă dublu”<sup>23</sup>, prin ochii Vittoriei și ai lui Thomas. În noua structură emergentă, Vittoria se suprapune cu Hillary, colaboratoarea anunțată în paratexte, iar Thomas se contopește cu imaginea lui Culianu, rezultând patru perspective diferite, înțelese ca patru lentile prin care cititoarea privește desfășurarea acțiunii, a cărei complexitate crește progresiv. Suprapunerea celor două evenimente se realizează paratextual, prin intermediul prefețelor care relaționează între ele, comunică și se condiționează reciproc, paratextul devenind mai mult decât un asistent al textului ce livrează strategii de lectură.

Cele două paratexte dispuse în introducere și la final se oglindesc reciproc, fiind proiectate unul asupra altuia, dar și asupra textului, de către autorii care operează ca niște regizori de film. Prefața actorială fictivă, dispusă intermediar, încorporată în textul romanului, este caracterizată de o ambiguitate arhitextuală mai accentuată. Romanul exploatează efectul de reflexivitate paratextuală evidențiat de Genette, provocând adâncirea perspectivei, dar și un efect de camere video, manipulate de autorii-regizori. Prefața oglindită provoacă un salt mental mai profund, facilitând trecerea „de partea cealaltă a oglinzii”<sup>24</sup>, potențând „efectul pervers al paratextului”<sup>25</sup>. Cele trei texte prefatoriale pot fi văzute ca trei spații mentale sursă suprapuse pentru a genera o nouă structură emergentă în care autorii devin personaje.

Textul introductiv cu funcție de prefață auctorială dezmințită, prefața actorială fictivă și post-scriptum-ul pot fi abordate și din perspectiva conceptului de semnătură-eveniment-context, teoretizat de Derrida, situație în care semnătura aparține unei forme transcendente de prezent. Semnătura scrisă provine dintr-un prezent devenit trecut și se adresează unui viitor, în măsura în care are relevanță decupată fiind din contextul istoric, ceea ce vedem că se întâmplă și în cazul *Jocului de smarald*. Documentul tradus realizează un transfer de identitate de la personajul istoric către personajul narator, prin procesul de „corupere a identității”<sup>26</sup>. Genette numește acest fenomen interceptare, confiscare sau pretext al unei reglări de conturi, manuscrisul fiind furat din camera de hotel.

Semnătura lui Thomas Anglicus face legătura dintre prezent și trecutul sursă, exemplar pentru o situație similară, reiterabilă, generând un fenomen de expansiune a scrisului. Actul de corupere a identității se realizează prin inserarea de indicii biografice auctoriale. În textul introductiv ancorat în prezentul scrierii, devenit și acesta trecut din perspectiva cititoarei, personajul narator vorbește despre mutări succesive, activitatea de cercetare și de creație („studii, conferințe, cursuri de predat, scrierea unui mare număr de cărți și articole”<sup>27</sup>).

Cititoarea este introdusă în atelierul de creație a cărții, construită prin „comparații și paralele conceptuale”, modificarea sintaxei, parafrizarea unor citate. Aceste proceduri au fost

23 Sarah Copland, *Modelling the Mind: Conceptual Blending and Modernist Narratives*, A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Graduate Department of English University of Toronto, Department of English, 2009, p. 142.

24 Gerard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, op. cit., p. 292.

25 *Ibid.*, p. 293.

26 Jacques Derrida, „Signature Event Context”, *Limited Inc.*, translated by Samuel Weber, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1988, p. 20.

27 Ioan Petru Culianu, *Jocul de smarald*, op. cit., p. 6.

utilizate pentru a accesibiliza documentul istoric reconstituit pe baza traducerii realizate în urmă cu cincisprezece ani, căreia îi lipsesc ultimele pagini rămase netraduse. Scopul semnatarilor introducerii este de a pune textul la dispoziția cititorilor, chiar și în condițiile absenței deznodământului, înlocuit fiind de *post-scriptum*. *Jocul de smarald* rămâne astfel un roman cu final deschis, ce rămâne să fie decis de cititoare.

Conectarea la corpusul literar este realizată prin metafora bibliotecii, spațiu heterotopic al acumulării infinite de cărți și cunoaștere. Personajele urmează un circuit al bibliotecilor victimelor, autorii introducând astfel tema lecturii periculoase, a „puterii nevăzute” existente în anumite scrieri ce pot distruge mințile, exprimată simbolic prin cârligul care străpunge creierul. Seriile de decese atrag cititoarei atenția asupra vulnerabilității vieții, dar și asupra limitelor memoriei biologice. Aceasta trebuie stocată în mijloace externe pentru a supraviețui gânditorului, durata de viață limitată a inteligenței organice fiind subliniată de Culianu în eseul *Principiul antropic*.

Intrând în biblioteca lui Pietro, prima victimă, Thomas descoperă o serie de manuscrise scrise de Tozgreg, ofițer al regelui Solomon, spațiul heterotopic al bibliotecii permițându-i autorului să introducă în scenă o listă lungă de autori și texte lecturate în perioada Renașterii. Trecând apoi în biblioteca doctorului Lutzius, Thomas este fascinat de prezența mai multor tratate ale lui Raymundus Lullus, despre Mekor Hayyim aflând din monologul lui Lombardo, cel „prăbușit în fotoliu”, imobilizat într-o poziție aproape cadaverică, cu ochii injectați. „Creatura din fotoliu” îi povestește lui Thomas despre scrierea lui Avicebron, intitulată *Mekor Hayyim* sau *Izvorul vieții*. Poziția cadaverică poate sugera dialogul borgesian cu morții, scriitorii lecturați, morți fiind, vorbesc prin textele lor, situație care poate avea o conotație magică, ocultă, apropiată de necromanție<sup>28</sup>.

În roman, se speculează pe tema subiectivității percepției și a reprezentării realității („spațiul poate fi o pură ficțiune creată de ochii noștri”<sup>29</sup>), realitatea fiind concepută ca o „convenție acceptată”<sup>30</sup> sau ca „un artefact al percepției”<sup>31</sup>. Autorii abordează și tema experiențelor extatice și a stărilor de catalepsie, enumerând o listă de extatici (Aristeas, Hermotim din Clazomene, Formion, Leonim din Atena) și de scrieri pe tema „călătoriilor sufletelor” întâlnită în studiul *Out of this World*. Se sugerează că experiența trăită de Thomas Anglicus este o stare modificată a conștiinței, declanșată în urma unui atac. În urma șocului, Thomas intră într-o stare de catalepsie, un fel de moarte aparentă, în urma căreia se trezește într-o altă lume, considerată de el Lumea de Apoi, unde conform conceptului de autocertitudine cognitivă, interpretează realitatea prin prisma cunoștințelor însușite în trecut. Crezând că i s-au revelat „tainele Lumii de Apoi”<sup>32</sup>, el crede că locurile vizitate reprezintă paradisul, purgatoriul sau iadul, transmițând viziunea autorilor asupra ideii de Lume de Apoi, transformat într-un concept modern al Lumii Viitoare, sintagma Lumea de Apoi desemnând, de fapt, Lumea Care Va Veni.

28 John D. Caputo, „The Economy of Signs in Husserl and Derrida: from Uselessness to Full Employment” in *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida*, edited by John Sallis, Chicago and London, University of Chicago Press, 1987, p. 106.

29 Ioan Petru Culianu, *Jocul de smarald*, op. cit., p. 276.

30 *Ibid.*, p. 195

31 *Ibid.*, p. 186

32 *Ibid.*, p. 294.

Cititoarea observă că Thomas pare a călători în timp, pomenindu-se în prezentul autorilor și trecutul cititoarelor, unde face o călătorie cu autobuzul într-un oraș modern, însoțit de o adolescentă. Thomas ajunge să guste ciocolata, suc acidulat, să simtă fumul de țigară într-un bar, să vadă scara rulantă, liftul, biciclete, plaja, pista de schi, telefericul, tramvaie, autobuze și oameni ai sfârșitului de secol XX, apariții interpretate conform cunoștințelor sale. Văzând o ceată de adolescente coafate modern, încălțate cu sandale cu toc cui, purtând ochelari de soare, Thomas le confundă cu un grup de vrăjitoare condamnate. În această scenă, Culianu dezvoltă narativ teoria modei recurente și a „torturilor aplicate corpului feminin”, analizată în articolul *Un corpus pentru corp*.

Thomas privește îngrozit ceea ce lui îi par pedepse cumplite din iad: bungee jumping, schi, fumatul, activitățile paradisiace fiind plaja, înotul, golful. Personajul confundă autobuzele, „creaturi de Gheenă”, cu niște monștri cu doi ochi bulbucăți care transportă osândiții de la un loc al ispășirii la altul, cu aparență de crustacee uriașe ce înghit oamenii în pânțele lor, fiind „niște specii de animale neînchipuit de slute, gălăgioase și puturoase, de diferite forme și culori”<sup>33</sup>. Tramvaiele sunt asemănată cu niște „râme multicolore și împutite”, iar biletul de transport este înțeles ca „permis de călătorie pentru altă lume”. Oamenii sunt înțeleși și descriși ca „răscruci ale unor evenimente irepetabile”<sup>34</sup>, o metaforă a fractalilor umani sau a sistemelor biologice desfășurate cronologic și spațial. Prezența morții este întreținută constant, fiind descrise cadavrele victimelor ucise, pozițiile contorsionate și chipurile cuprinse de *rigor mortis*, de pildă „fața tumefiată, decolorată a alchimistului mort”<sup>35</sup>, cu scopul de a evidenția vulnerabilitatea vieții umane.

### Bibliografie:

Culianu, Ioan Petru, *Jocul de smarald*, în colaborare cu H. S. Wiesner, traducere de Agop Bezerian, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2005.

Culianu, Ioan Petru, *Călătorii în lumea de dincolo*, ediția a III a, traducere din limba engleză de Gabriela și Andrei Oișteanu, prefață și note de Andrei Oișteanu, cuvânt înainte de Lawrence E. Sullivan (în românește de Sorin Antohi), Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2007.

Culianu, Ioan Petru, *Experiențe ale extazului. Extaz, ascensiune și povestire vizionară din elenism până în Evul Mediu*, ediția a II-a, traducere de Dan Petrescu, prefață de Mircea Eliade, postfață de Eduard Iricinschi, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2004.

Culianu, Ioan Petru, *Eros și magie în Renaștere. 1484*, ediția a III a, traducere din limba franceză de Dan Petrescu, notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, prefață de Mircea Eliade, postfață de Sorin Antohi, traducerea textelor din limba latină de Ana Cojan și Ion Acsan, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2003 (1984).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 68

Culianu, Ioan Petru, *Iter in silvis I. Eseuri despre gnoză și alte studii*, traduceri de Dan Petrescu, Corina Popescu, Hans Neumann; notă asupra ediției Tereza Culianu-Petrescu, introducere de Eduard Iricinschi, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2012 (1981).

Culianu, Ioan Petru, *Iter in silvis II. Gnoză și magie*, colecție coordonată de Tereza Culianu Petrescu, notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, traducere de Dan Petrescu, introducere de Eduard Iricinschi, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2013.

Culianu, Ioan Petru, *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creștinismul timpuriu la nihilismul modern*, ediția a II a, traducere din limba engleză de Corina Popescu, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2005 (1992).

Culianu, Ioan Petru, *Jocurile minții. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie*, ediție îngrijită de Mona Antohi și Sorin Antohi, traduceri de Mona Antohi, Sorin Antohi, Claudia Dumitriu, Dan Petrescu, Catrinel Pleșu, Corina Popescu, Anca Vaideseșan, cu un studiu introductiv de Sorin Antohi, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2002.

Culianu, Ioan Petru, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri*, scrise în colaborare cu H. S. Wiesner, traducere de Mihaela Gliga, Mihai Miroiu, Dan Petrescu, postfață de Dan Silviu Boerescu, București, Nemira, 1996.

Culianu, Ioan Petru, *Tozgrec*, ediție îngrijită și traduceri de Tereza Culianu-Petrescu, Iași, Polirom, „Biblioteca Ioan Petru Culianu”, 2010.

Caputo, D. John, „The Economy of Signs in Husserl and Derrida: from Uselessness to Full Employment” in *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida*, edited by John Sallis, Chicago and London, University of Chicago Press, 1987.

Derrida, Jacques, „Signature Event Context”, Limited Inc., translated by Samuel Weber, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1988.

Copland, Sarah, *Modelling the Mind: Conceptual Blending and Modernist Narratives*, A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Graduate Department of English University of Toronto, Department of English, 2009.

Genette, Gerard, *Paratexts. Thresholds of interpretation*, translated by Jane E. Lewin, foreword by Richard Macksey, New York, Cambridge University Press, 1997.

Klima, Gyula, „Thomas of Sutton”, *Encyclopedia of Medieval Philosophy*, 2011, p. 1294, [http://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-1-4020-9729-4\\_493](http://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-1-4020-9729-4_493), retrieved on 3rd of February 2015.

Listes Pop, Adriana Dana, *Introducere in opera lui Ioan Petru Culianu. Sistemul de gândire*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2015.

Listes Pop, Adriana Dana, *Transtextualitate și liminalitate în proza lui Ioan Petru Culianu*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2016.

## THE PARTIZAN DISCOURSE OF SCHOOL POETRY IN THE CEASESCU ERA

Cosmina Cristescu

PhD, "Transilvania" University of Braşov

*Abstract : In Romania during Ceauşescu's communist regime, education is controlled by state and politicized, with a significant role in shaping the "new man" dependent on a binding ideology. One of the priorities of education in schools will be the patriotic education of pupils, their training in the communist spirit. The role of studying poetry in schools is mainly to form the political consciousness of the pupils, not the literary one. The communism lacks aesthetic assessment of the poets, the only important rule for publication and presence in the textbooks is the reflection in the works of the communist values. The children will suffer from the excesses of the regime. Authors of literary value are replaced in the Romanian textbooks by writers whose texts serve the interests of the single party.*

*Keywords: poetry, Communism, Romanian textbooks, propaganda, curricula*

În perioada comunistă, intenția partidului de a deține controlul, inclusiv asupra producției literare, se concretizează în restricții privind libertatea formală și tematică a creațiilor lirice. Autorii scriu despre ceea ce se cere, iar literatura școlară reia, cu mici variații dictate de schimbările de nuanță din politica partidului unic, aceleași teme și subiecte. Atitudinea partinică caracterizează poezia pentru copii (ne referim la clasele I-VIII) publicată în manualele școlare de limba și literatura română. Ea capătă o dimensiune ideologică și constrângătoare, având o contribuție activă la educarea în spirit comunist a elevilor.

Ca o reacție la subordonarea țării față de Uniunea Sovietică, Gheorghe Gheorghiu-Dej, apoi Nicolae Ceaușescu, accentuează orientarea regimului lor spre național-comunism. Această perspectivă, centrată pe patriotism, devine o sursă de legitimare pentru puterea politică și contribuie la obținerea unei mai bune stabilități populare: „literatura scrisă în deceniul '50 a început să ni se pară ușor ridicolă și, grație curajului pe care l-am căpătat prin tezele din aprilie 1964, chiar oribilă.”<sup>1</sup>

În perioada la care facem referire (1965-1989), în poezii se aude frecvent vocea patriotismului. „Promovarea interesului național a fost pretextul care a stat la baza politicii lui Ceaușescu de autonomie față de Uniunea Sovietică”<sup>2</sup> consideră profesorul Dennis Deletant. La Conferința Scriitorilor din februarie 1965 Eugen Jebeleanu a vorbit despre necesitatea lărgirii

<sup>1</sup> Eugen Negrici, *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație și propagandă*, Editura Pro, București, 1995, p. 352.

<sup>2</sup> Dennis Deletant, *România sub regimul comunist*, Fundația Academia Civică, București, 1997, p. 133.



criteriilor de evaluare a moștenirii literare<sup>3</sup>, iar discursul lui Ceaușescu din 19 mai 1965<sup>4</sup> reflectă o nouă atitudine față de tradiția culturală prin accentuarea trăsăturilor de specific național.

Dimensiunea ideologică și constrângătoare a poeziei pentru copii, prezente în manualele școlare din epoca Ceaușescu, este reflectată de cultivarea unei anumite tematici (partidul, conducătorul genial, omul nou, șantierele socialiste, lupta pentru pace, sărbătorile comuniste, munca avântată etc.). Poeții scriu despre ceea ce li se impune pe linie de partid, iar teme clasice (joaca, natura, copilăria, folclorul etc.) sunt surclasate de cele atinse de aripa propagandei.

Iată îndemnul pe care îl adresează creatorilor Nicolae Ceaușescu la Congresul al XII-lea al partidului: „De la tribuna Congresului adresez oamenilor de litere, compozitorilor și plasticienilor, creatorilor din teatru și cinematografie, tuturor oamenilor de artă chemarea de a da țării tot mai multe lucrări pătrunse de umanismul revoluționar al societății noastre, care prin mesajul și valoarea lor artistică să contribuie la înnobilarea ființei umane, să cultive spiritul patriotic, devotamentul față de patrie, de cauza socialismului, a fericirii întregului nostru popor.”<sup>5</sup>

În continuare ofer analiza câtorva poezii publicate în manuale în epoca Ceaușescu. Am ales poezii reprezentative pentru această perioadă și pentru nivelurile de învățământ primar și gimnazial. Textele surprind spiritul epocii în care au fost publicate și conservatorismul canonului didactic.

#### ***Partidului slavă***<sup>6</sup> de Dan Deșliu

Multe dintre poeziile școlare publicate în manualele de literatura română în perioada comunistă concurează în a surprinde forța și măreția partidului. Prin educarea spiritului de partid se urmărește transformarea viitorilor cetățeni ai republicii socialiste în executanți fideli ai politicii de stat. Puterea monolitică a partidului, omniprezența sa, controlul absolut în domeniile umanist și științific sunt surprinse de celebrele „teze” ale lui Ceaușescu (6 iulie 1971): „se vor întări conducerea și controlul de partid în orientarea activității politico-educative spre promovarea largă în mase a ideologiei partidului nostru, a politicii sale marxist-leniniste, spre creșterea combativității împotriva influențelor ideologiei burgheze, a mentalităților retrograde, străine principiilor eticii comuniste și spiritului de partid.”<sup>7</sup>

Educarea spiritului de partid este un obiectiv tematic esențial al poeziei școlare în timpul regimului Ceaușescu. Explicația este simplă: Partidul „se află peste tot și în toate spre a face Binele și a despărți lumina de întuneric, spre a auzi suspinele celor aflați în nevoie și a face la vreme minunile așteptate și dreptatea cuvenită”<sup>8</sup>, iar învățăturile sale trebuie urmate orbește.

<sup>3</sup> Rezoluția Conferinței pe țară a Uniunii Scriitorilor în „Gazeta literară”, anul XII, nr. 10 (573), 4 martie 1965, p. 5.

<sup>4</sup> Întâlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oameni de cultură și artă în „Scînteia”, anul XXXIV, nr. 6624, joi 20 mai 1965, p. 1.

<sup>5</sup> Nicolae Ceaușescu, *Raport la cel de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, București, 1979, pp. 87-88.

<sup>6</sup> Alecsandrina Tutoveanu, Ion Popescu, *Limba română. Manual pentru clasa a VII-a*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972, pp. 117-118.

<sup>7</sup> *Propunerile de măsuri prezentate de tovarășul Nicolae Ceaușescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, în „Scînteia”, anul XL, nr. 8839, 7 iulie 1971, p. 1.

<sup>8</sup> Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism 1948-1964*, Editura Cartea Românească, București, 2010, p. 124.

Poezia lui Dan Deșliu, *Partidului slavă*, publicată în manualul de limba română pentru clasa a VII-a din 1972, nu face excepție: „Partidul – trup din trupul țării,/ Partidul – suflet arzător,/ Stegar al faptei și-al visării,/ Deschide drum spre largul zării/ Poporului stăpânitor!”

Dan Deșliu a fost unul dintre poeți semnificativi ai epocii comuniste. În 1949 a publicat patru volume (*Goarnele inimii*, *Cântec pentru legea cea mare*, *Poezii*, *Lazăr de la Rusca*). Pentru cel din urmă a primit Premiul de Stat clasa a II-a, o distincție importantă în epocă, iar poemul *Lazăr de la Rusca* a fost popularizat ani la rând în universul școlar.

A doua strofă a poeziei face trimitere la eroii luptei pentru cauza comunismului: ”Luptând l-a făurit poporul,/ Știți și neștiți eroi”. Jertfa eroilor comuniști este una dintre temele preferate ale poeziei școlare din întreaga perioadă comunistă. Eroii au luptat în ilegalitate, sub conducerea partidului unic, împotriva exploatării și asupririi, pentru libertatea și fericirea poporului muncitor.

În aceeași strofă, poetul reflectă societatea prezentului socialist din perspectiva trecutului și a viitorului: ”În el e freamătul, e zborul,/ Trecutul viu și viitorul/ Și tot ce e mai bun în noi!”

Următoarele două strofe fac referire la electrificare, unul dintre dezideratele epocii comuniste. Marea producție socialistă în industrie și agricultură, nu poate fi realizată fără electrificare: ”Văpăi de mult răzvrătitoare/ S-au prefăcut în kilowați.// Când satele sclipesc în noapte/ Ca niște stele pământeste,/ Parcă din nouă sute șapte,/ Adie fulgere și șoapte/ Pe-ntinsul gliei părintești.”

Înfățișarea mărețelor transformări este o dovadă a prosperității pe care o oferă societatea comunistă membrilor ei. „*Legea economică fundamentală a socialismului* afirma creșterea neîntreruptă a producției materiale, cu scopul satisfacerii, în tot mai mare măsură, a necesităților poporului muncitor. [...] Comunismul era științific condamnat la creștere economică și la bunăstare perpetuă”<sup>9</sup>, apreciază istoricul Lucian Boia.

Imaginile sunt idilice, optimiste, surprinzând marile realizări ale epocii: colectivizarea, industrializarea, urbanizarea: ”Când din uzinele-nstelate/ Pornesc șiraguri de mașini/ Pe câmpuri cooperativizate,/ Când falnicele combinate/ Aprind și-n suflete lumini...” Oamenii muncii se bucură de realizările obținute pe șantierele socialismului și beneficiază de pe urma lor.

Penultima strofă face din nou referire la istoriografia comunistă care a reținut numele unor eroi care au luptat împotriva exploatării. Așadar, partidul a pregătit această zi a triumfului socialismului prin luptă (înșiși conducătorii României comuniste, Gheorghe Gheorghiu-Dej și Nicolae Ceaușescu, au fost comuniști ilegaliști): ”Zăresc plâpânde petale/ De flacără, în nopți târzii,/ Lucind pe pagini ilegale,/ Ca să deschidă vieții cale,/ Ca să-nflorească-această zi!”

În ultima strofă poetul surprinde mândria legitimă a reușitei în lupta de construire a socialismului (cu o trimitere mai palidă spre poezia perioadei anterioare care incita frecvent la ura de clasă): ”Socialism – așa se cheamă/ Această zi de neuitat!/ Să sune trâmbițe de-aramă,/ Vrajmașii patriei să geamă!/ Poporu-i domn adevărat!”.

<sup>9</sup> Lucian Boia, *Mitologia științifică a comunismului*, Editura Humanitas, București, 2011, p. 123.

Din punct de vedere al discursului, remarcăm prezența multor propoziții exclamative care intenționează să transmită o stare de exaltare și de avânt. Sunt prezente și caracteristici ale limbii de lemn: „tonul este categoric, ideea redundantă, clișeul facil și patosul evident.”<sup>10</sup>

Ani de exercițiu poetic comunist se vor concretiza în manuale prin ilustrarea temei abstracte și nepoetice a partidului. Propaganda incontinentă conținută de poeziile școlare, ca și în cazul de față, surprinde omniprezența partidului și spiritul sectant de la nivelul lui.

***Pentru pace***<sup>11</sup> de Ion Brad

Ion Brad este unul dintre poeții înregimentați, care promovează în poeziile sale valorile comuniste. Poezia *Pentru pace* cântă viața nouă și unul dintre simbolurile ei cele mai pure: pacea. De altfel, sub pretextul salvării umanității, societatea comunistă este mobilizată permanent în campanii în favoarea pacifismului: „reprezentanții lagărului socialist sunt campionii păcii, în măsura în care adversarii lor sunt ațâțători de război. Dușmanul fictiv încarnează toate principiile negative: imperialist, el oprimă popoarele; militarist, el compromite pacea etc.”<sup>12</sup> Foarte multe texte din manualele de literatură română publicate în epoca la care facem referire au ca temă lupta pentru pace.

Ceaușescu pledează în repetate rânduri, ca și predecesorul său politic, pentru pace: „Adresăm un apel solemn guvernelor, popoarelor Europei de a acționa cu hotărâre pentru securitatea și pacea continentului nostru, asigurând generațiilor viitoare o lume a colaborării, încrederii și prieteniei.”<sup>13</sup>

Deși publicată într-un manual din 1977, surprindem în poezia lui Ion Brad reminiscențe ale realismului-socialist. Astfel, viziunea asupra istoriei și asupra realității este dihotomică maniheică. Trecutul este reflectat în culori sumbre, prezentul în nuanțe luminoase, iar viitorul în tonalități paradisiace.

Textul se construiește sub semnul întrebării retorice: „De ce sunt pentru pace eu?” Poetul pune în opoziție viața chinuită a copiilor din trecut cu viața luminoasă a copiilor ce trăiesc în prezentul comunist: „Nu-i nici un sfert de veac de când,/ Copil, plângeam pe acest pământ/ Sub toamna aspră ca un bici,/ Purtând în brațe frații mici.” Poetul face aluzie la familiile sărace, cu mulți copii, în care frații mai mari îi cresc pe cei mici.

Societatea comunistă a depășit trecutul retardat într-o nouă etapă a mersului înainte: „Și uite astăzi cum se joacă/ La creșă-n leagănul curat,/ Feriți de ploi și promoroacă/Zglobii, copiii mici din sat.” Aceste versuri care intenționează să glorifice marile realizări comuniste, nu fac altceva decât să amintească una dintre realitățile sumbre ale epocii (copiii sugari sunt duși la creșă de la trei luni pentru ca mamele lor să se întoarcă în câmpul muncii).

În următoarele versuri poetul surprinde efortul făcut de poporul muncitor pentru construirea socialismului în republică: „Mă-ntrebi de ce sunt pentru pace?/ Ți-o spun, să nu uiți

<sup>10</sup> Françoise Thom, *Limba de lemn*, Editura Humanitas, București, 2005, p. 200.

<sup>11</sup> Constanța Iliescu, Silvia Nichita, Victoria Petrescu, Stela Popescu, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1977, pp. 30-31.

<sup>12</sup> Françoise Thom, *op. cit.*, p. 49.

<sup>13</sup> Nicolae Ceaușescu, *op. cit.*, p. 105.

niciodată:/ Aici în jur ni se desface,/ Ca în pădurea fermecată,/ O țară cu priveliști noi,/ Clădite zi de zi de noi.”

Scopul politicii de partid îl reprezintă creșterea bunăstării întregului popor și crearea unei noi calități a vieții. Scriitorul militează în acest spirit pentru viitorul fericit al omenirii: „În veci să nu mai fie/ Copii fără copilărie.”

Calitatea scriiturii lui Ion Brad lasă mult de dorit. Unele versuri sunt slabe sau chiar lipsite de sens: „Nu sunt palate de argint/ Să-și cânte singură cântarea,/ Dar viața noastră clocotind,/ Își cântă cântecul, ca marea.”; „Ca pacea s-o simțim aproape,/ Cu mii de tineri strajă stau”.

Acest text, tribut ar liricii de propagandă, demonstrează lipsa unei granițe de demarcație clare între ideologie și artă în comunism.

### *Dragoste supremă*<sup>14</sup> de Victor Tulbure

Poezia *Dragoste supremă* de Victor Tulbure, publicată în manualul de limba română pentru clasa a VI-a din 1988, este un vehicul al inoculării ideologiei comuniste. Autorul, foarte des publicat în manualele școlare din perioada comunistă, aparține categoriei scriitorilor „angajați”, care au produs multă poezie conformistă. *Dragoste supremă* nu face excepție, valoarea estetică a textului fiind redusă.

Poezia lui Victor Tulbure se înscrie într-o linie patriotardă, caracteristică perioadei în care a fost scrisă (cuvântul „România” încheie ultimul vers al fiecărei strofe). De altfel, patria socialistă, partidul unic, poporul comunist sunt teme lirice cu repetare neobosită în epoca Ceaușescu.

Un obiectiv al politicilor educative și de propagandă ale partidului îl reprezintă transmiterea unor false reprezentări naționale cu ajutorul poeziei școlare. Realitatea este deformată și în acest text pentru a corespunde așteptărilor de ordin ideologic: „Ard macii sărutați de aurori,/ Din holde urcă-n slavă ciocârlii...”; „Bătrânii munți veghează-n culmi de dor/ Și Dunărea le-ngână veșnicia...”. Imaginea țării este idilică, România este un adevărat paradis terestru. Roșul macilor se asociază cu galbenul holdelor și cu albastrul aurorei pentru a reface simbolic culorile tricolorului românesc. Fiecare strofă accentuează sentimentul de mândrie națională: „Atât avem pe lume: trei culori/ Și-o dragoste supremă: România!”; „O inimă, atât avem în piept./ Ea bate numai pentru România!”

Fiecare afirmație este orientată, iar poezia capătă valențe pedagogice: „Atât avem pe lume: un popor/ Stăpân pe soarta sa în România!” Nu lipsește trimiterea spre miturile comuniste ale progresului și ale viitorului de aur: „E drumul nostru luminos și drept!”; „Masive porți de aur se deschid./ Îi ducem viitorului solia.” Dimensiunea mobilizatoare a textului este reflectată de cultul entuziasmului și al optimismului.

Afirmarea libertății în interiorul sistemului („Căci libertății i-am nălțat făclia”) este mai mult formală decât reală.

Sesizăm o anumită gradație ascendentă în textul poeziei. Punctul de vârf este atins în ultima strofă care glorifică Partidul, scris cu literă mare. În studiile sale dedicate literaturii în perioada comunistă Eugen Negrici pleacă de la premisa că ideologia comunistă este o religie fără

<sup>14</sup> Mihaela Butoi, Gheorghe Constantinescu Dobridor, *Limba română. Manual pentru clasa a VI-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1988, p. 366.

Dumnezeu, întemeiată nu pe iubire, ci pe ură. Partidul joacă în acest context rolul de „biserică ocrotitoare”<sup>15</sup>. Ultimele două versuri surprind, fără să își propună, esența societății totalitare: „Atât avem pe lume: un Partid/ Și îl urmează toată România!”

Din sloganul lansat la sfârșitul anilor ‘70 „Partidul, Ceaușescu, România” în această poezie lipsește un termen important (conducătorul). Sloganul, ce va răsună până în 1989, reprezintă expresia ideologică a unității dintre partid, conducător și popor. În ordonarea celor trei termeni se recunoaște ușor în poezia din manualele școlare întâietatea acordată partidului și liderului său.

### Concluzii

Poezia îndrumată de partid își propune întărirea credinței în comunism. Inocularea valorilor ideologiei în școală se face prin mijloace diverse (poezia sărbătorilor roșii, poezia dedicată jertfei eroilor comuniști etc.). Asumându-și o necesară (în epocă) responsabilitate politică, poeții agreează de regim creează texte care reflectă adeziunea la orânduirea comunistă.

Nu de puține ori, influența puternică a factorului politic transformă textele din manualele școlare în maculatură comunistă. Este evidentă și ploconirea, alunecarea în compromis a majorității scriitorilor care le semnează. Remarcăm, de asemenea, în manuale, tendința de cosmetizare a unei realități prea puțin plăcute, ocurența formulelor stereotipe, clișeismul și conformismul.

Ideologia comunistă își dezvăluie prin intermediul poeziei publicate în manualele de literatură română în epoca Ceaușescu tendința de a corecta realitatea.

### Bibliografie

1. Butoi, Mihaela; Constantinescu Dobridor, Gheorghe, *Limba română. Manual pentru clasa a VI-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1988.
2. Boia, Lucian, *Mitologia științifică a comunismului*, Editura Humanitas, București, 2011.
3. Ceaușescu, Nicolae, *Raport la cel de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, București, 1979.
4. Deletant, Dennis, *România sub regimul comunist*, Fundația Academia Civică, București, 1997.
5. Iliescu, Constanța; Nichita, Silvia; Petrescu, Victoria; Popescu, Stela, *Citire. Manual pentru clasa a IV-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1977.
6. *Întâlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oameni de cultură și artă* în „Scînteia”, anul XXXIV, nr. 6624, joi 20 mai 1965, p.1.
7. Negrici, Eugen, *Literatură română sub comunism 1948-1964*, Editura Cartea Românească, București, 2010.
8. Idem, *Poezia unei religii politice. Patru decenii de agitație și propagandă*, Editura Pro, București, 1995.
9. *Propunerile de măsuri prezentate de tovarășul Nicolae Ceaușescu Comitetului Executiv al C.C. al P.C.R., pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-*

<sup>15</sup> Eugen Negrici, *Poezia...*, op. cit., p. 7.



- leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii* în „Scânteia”, anul XL, nr. 8839, 7 iulie 1971, p. 1.
10. *Rezoluția Conferinței pe țară a Uniunii Scriitorilor* în „Gazeta literară”, anul XII, nr. 10 (573), 4 martie 1965, p. 5.
11. Thom, Françoise, *Limba de lemn*, Editura Humanitas, București, 2005.
12. Tutoveanu, Alecsandrina; Popescu, Ion, *Limba română. Manual pentru clasa a VII-a*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1972.

## EROTIC *BILDUNGSROMAN*, IN FĂNUȘ NEAGU'S SHORT STORIES

Ana Maria Olaru (Ticu)

PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

*Abstract: The aim of the present paper is to demonstrate the erotic development of a series of characters in Fănuș Neagu's literary prose by using both literary analysis and textual interpretation. The subjects of this paper were the illustration of the fulfilled eros and that of the individual evolution of the literary characters by observing the emotional implications of the protagonists in three short stories. We have also analysed the idea of consolidating the bildungsroman literary genre as a result of the emotional metamorphosis experienced by those characters facing the erotic type of challenge in the following short stories: „Drăgaica”, „Zeul ploii” and „Udma”.*

*Keywords: Fănuș Neagu, bildungsroman, evolution, eros, character*

Deși evoluția individuală este, în principiu, de natură interioară și poate fi constatată cel mai bine în raport cu „sinele” anterior, neinițiat, într-un stadiu primar, considerăm că în scrierile lui Fănuș Neagu identificăm și personaje care evoluează prin interacțiune cu ceilalți. În cele ce urmează vom încerca să demonstrăm faptul că individul poate fi subiectul unei deveniri în raport cu alteritatea, un „altul” cu care interacționează în mod deosebit.

Analizând în textele lui Fănuș Neagu „cupluri” ce ar putea confirma sau infirma ipoteza evoluției unui membru prin celălalt, am constatat o frecvență și o intensitate mai mare a legăturilor de ordin erotic, ce catalizează evoluția personajelor, tangența iubirii fiind esențială în realizarea, declanșarea sau constatarea unei astfel de transformări. Mai există și altfel de legături ce pot argumenta fenomenul evoluției, cum ar fi cele prietenești (în *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*), cele familiale (în *Echipa de zgomote*) sau cele politice (în *Scaunul singurătății*). Vom alege să le prezentăm doar pe cele erotice, găsindu-le mai concludente din punctul de vedere al abordării propuse, cunoscând mai multe aspecte și etape de realizare. Putem, astfel, să considerăm „inițierea prin celălalt” ca fiind o ilustrare a *bildungsromanului* erotic, sub emblema căruia dorim să grupăm perechile de personaje ce îl justifică. Observând evoluția ca efect al inițierii erotice, am constatat faptul că aceasta se produce în diferite stadii și sub diferite modele individualizate. Vom putea observa, așadar, un *bildungsroman* erotic împlinit, altul întrerupt, dar și un *bildungsroman* erotic ratat.

Erosul împlinit este cel care oferă o perspectivă detașată emoțional asupra evoluției personajelor, astfel atenția noastră se va îndrepta spre trei proze, care ilustrează împlinirea prin iubire, care duce, inerent, la o evoluție spirituală a indivizilor. Nuvela *Drăgaica*, din volumul *Cantonul părăsit*, subintitulată „farsă pe un motiv țărănesc”, reprezintă ilustrarea unui eros împlinit, nu printr-un fîresc al sentimentelor, de fapt, nu printr-o asumare independentă a lor, putând considera farsa drept un mijloc de realizare forțată a erosului. Subiectul dezvăluie o intenție erotică a lui Sava Pelin, vicepreședintele gospodăriei din Lacoviște, care „era în vorbă” de doi ani cu Tanța Burcii. În contextul pregătirii roții în care aveau să se distreze tinerii cu ocazia sărbătorii de Drăgaică, află de la oameni că tatăl său urma să se căsătorească cu Burca, mama Tanței, pe care el o plăcea, dar pe care amâna să o ceară în căsătorie. Substratul etnofolcloric este valorificat prin redarea obiceiurilor de Drăgaică, în special dansul fetelor și al băieților, care desemna perechea ce se va căsători în vară. Constatăm faptul că inițierea erotică era făcută, însă nu pe deplin, cei doi tineri amânând oficializarea iubirii din motive mai mult sau mai puțin obiective, însă nu convingătoare pentru tatăl lui Sava și pentru ceilalți din sat. Tânărul, intrigat de planurile îndrăznețe ale tatălui de a-i transforma iubita într-o soră, pune la cale, împreună cu tinerii din sat, ca Tanța să fie cea care va conduce dansul fetelor, pentru a-l lua pe el de mână, fiind astfel obligați să grăbească nunta și să anuleze planurile căsătoriei dintre părinți. Impulsul nu este unul exclusiv erotic, este unul motivat și de orgoliu. Aceasta constituie, considerăm noi, o probă esențială în devenirea erotică, determinarea și înverșunarea personajului fiind trepte de accedere la un nivel superior al sentimentului. Finalul ne demonstrează caracterul de bildungsroman erotic forțat al prozei. Se dezvăluie farsa pusă la cale de tatăl lui Sava, care, pentru a grăbi căsătoria fiului său, răspândise vestea falsă a căsătoriei cu Burca, făcând-o chiar și pe femeie să creadă acest lucru. Recunoaște intenția bună, care îi anulează mijloacele mai puțin oneste de îndeplinire a planului, un plan care nu prea îl menajează fiu.

Florea Pelin este, așadar, regizorul acestei evoluții erotice, împlinirea iubirii prin căsătorie, așa cum este văzută ea în satul brăilean tradițional, fiind, de fapt, finalizarea acestui proces gradual. Conjunctura plusează la nivelul transformării complete a individului, prin stimularea aspectului volitiv și acțional al acestuia, Sava devenind mai hotărât și mai activ ca bărbat, ca individ. Se distinge, astfel, ecouri ale celor două „euri” ale individului, cel material și cel spiritual, care, în cazul de față, sunt convergente. Sava Pelin, deși nu pare o ființă filosofică, este silit de situație să-și sincronizeze simțurile cu principiile materiale ale lumii în care trăiește, rezultatul fiind, deși forțat, unul pozitiv pentru individ și pentru societatea care îl constrânge normativ, chiar dacă aceste legi nescrise tradiționale pot părea, dintr-o anumită perspectivă, perimate. Evoluția este, în acest caz, nu doar impusă, ci și catalizată de contextul social, structura anatomo-psihică a individului trebuind să se adapteze unor principii comunitare, ce-i formează existența, dar și firea. Vorbele lui Florea Pelin, aflate la limita dintre sentință universal-valabilă și sfat părintesc, arată contribuția inerentă a comunității în formarea individului: „*Trenul, măi băiete, dacă ești motolog, nu stă să te-aștepte*”<sup>1</sup>. Constatăm, așadar, că se impune și o (pre)dispoziție spre evoluție personală, care ar trebui valorificată la momentul oportun, pentru a nu fi ratată nicio șansă. Dacă tânărul nu ar fi

<sup>1</sup> Fănuș Neagu, *Drăgaica*, în vol. *Somnul de la amiază*, ed. cit, p. 33.

simțit nevoia și confortul unei împliniri erotice, cu siguranță traseul său evolutiv ar fi fost altul. Este un caz fericit al suprapunerii voinței individuale cu cea colectivă, ceea ce încadrează acest bildungsroman în cadrul erosului împlinit.

Tot împlinit în plan erotic și evoluat spiritual pare a fi și Bătrânul din nuvela *Zeul ploii*. Finalul narațiunii ne arată însă faptul că evoluția lui nu coincide cu împlinirea. Pe plan social se poate constata o realizare a cuplului, fericită mai ales din perspectiva bătrânului căsătorit cu o țigancă tânără, pătimașă, o „hăitușcă”. Durerea pe care o resimte și este nevoit să și-o reprime îl transformă pe bărbat într-un personaj evoluat erotic, dacă luăm în calcul ideea de purificare a sufletului prin suferință cauzată de iubire. Fundamentală, credem noi, în devenirea personajului, este interpretarea mitică, în text existând indicii spre o similaritate simbolică. Substratul mitic justifică acțiunile, dar mai ales atitudinile personajelor. Bătrânul, ajuns subiect de ironie pentru soția sa, care-l îmbracă cu cămașa amantului, este imaginea unei identificări cu zeul. În această situație, identificarea este nominală, dar prin translație. Fratele său, Anton, mort de tânăr, este cel care fusese numit „zeul ploii” de învățătoarea care îl iubea. Acum, posibilitatea de a ghici vremea ar fi trebuit să se fi transferat pe linie de identitate genetică asupra Bătrânului. Eșuând adesea cu pronosticurile, pierde încrederea comunității în capacitatea sa divinatorie, așa că, atunci când vede la uscat o cămașă, care bănuia că i-ar fi aparținut fratelui, se îmbracă cu ea, fără a riposta, sperând în recuperarea puterilor magice. Fără îndoială, Bătrânul devine un Hercule, iar tânăra țigancă Tulpina, o Deianiră cu vădite intenții umilitoare la adresa soțului său. Fănuș Neagu conturează acest personaj mitic prin notația explicită: „*Cămașa-l ustura. Parcă era plină de răni care se lipeau pe el*”<sup>2</sup>. Acum, crezându-se îmbrăcat cu cămașa fratelui, are certitudinea reușitei oraculare, însă va fi doar o victimă interiorizată. Mitul suferă modificări datorită resemnării dureroase în cadrul situației erotice create. Nessus este lipoveanul Andrei Bucur (nume simbolic pentru ceea ce va constitui în antiteză pentru Bătrân), un personaj absent, dar care își definește bine parcursul de tulburător al apelor conjugale. Tovarășii lor de lucru aveau cunoștință despre existența triumphiului conjugal, dar dezvăluie adevărul soțului încornorat, abia atunci când situația devenise destul de jenantă. Retras, Bătrânul este îndemnat să îndure în gând, el putându-și asuma posibilitatea adulterului înainte de căsătorie, datorită diferenței de vârstă dintre el și „hăitușcă”.

Cu toate acestea, considerăm că realizarea materială a căsătoriei nu echilibrează derapajul etic, existând ideea de eros împlinit, dar evoluția personajului conturându-se mai ales sub aspect eroic, susținută fiind de argumentul autenticității mitice. Bătrânul, deși umilit, se plasează din punct de vedere spiritual deasupra tovarășilor săi zeflemitori, deoarece suferința îi conferă o aură de superioritate, erosul cunoscând, în acest caz, o ipostază sacrificială.

Ca o completare a profilului erotic pe care mai sus l-am conturat, supunem atenției o altă ipostază a erosului, împlinit, de această dată, prin recurgere la șantaj. Un astfel de caz întâlnim în povestirea *Udma*, cu care debutează volumul *Pierdut în Balcania*. Subiectul pare a fi din aceeași categorie a farsei populare, la fel ca în *Drăgaica*, însă aspectul tragic al violului, comis de trei tineri, contrabalansează moral acțiunea.

<sup>2</sup>Fănuș Neagu, *Zeul ploii*, în vol. *Zeul ploii*, Chișinău, Editura Litera, 1997, p. 137.

Gherghina, fiica Martei Racovițeanca, victimă a unui viol în grup, cade la învoială cu familiile celor trei atacatori: unul dintre băieți trebuie să se căsătorească cu ea, fiecare din ceilalți doi rămânând să-i plătească zece mii de lei. Tânăra îl alege pe Alexandru Volaret de soț și se supără când acesta, din gelozie, îl vorbește de rău pe ofițerul la care slujise înainte și pe care știa că fata încă îl iubea. Cu o zi înainte de nuntă îl ațâță trupește cu viclenie, făcându-l să recunoască un secret familial, acela că aveau acasă trei mii de pâini înmuiate în motorină, pe care le foloseau drept combustibil pentru sere, o faptă condamnată într-o vreme a crizei de pâine. Situația dată se schimbă atunci când vin ceilalți vinovați să-și achite datoria. Gherghina, după ce ia banii lui Petruș Lepădatu și șapte mii din cele zece, pe care le aduce Luca Pitulac, anunță că s-a răzgândit și că îl alege de soț pe Luca. Robe Volaret, tatăl lui Alexandru, revoltat, este șantajat să accepte situația, fiind folosit secretul celor trei mii de pâini.

Aspectul care ne interesează în contextul de față este ideea de evoluție personală condiționată erotic. Astfel, considerăm că Gherghina, personajul cheie al narațiunii, este un exemplu ideal de forță vitală și de energie erotică ce evoluează și se adaptează oricărei situații, folosind-o în interes propriu. Nu ne uimește absența suferinței fetei în urma violului, sugerându-se în text aventurile anterioare ale acesteia. Ea capătă, astfel, imaginea unei nimfe, chiar episodul ademenirii fizice a lui Alexandru și detaliile erosului carnal (deloc necunoscut fetei) întărind ideea unei experiențe erotice. Momentul plin de erotism are valențe complexe, urmărind psihologia feminină anticipativă și caracterul disimulant al Gherghinei. Totuși, faptul că reușește să joace pe degete atâția bărbați și să-i transforme pe cei trei agresori în victime (chiar se îndrăgostesc de ea), folosindu-și, abil, mintea și trupul, o face, cu siguranță, o reprezentantă a *bildungsromanului* erotic. Ea este prezentată în antiteză cu Bătrânul din *Zeul ploii* și cu Sava Pelin din *Drăgaica*. Dacă pentru celelalte personaje sentimentele defineau ființa, în cazul Gherghinei, latura noetică (despre care aminteam mai sus) primează, ea ignorându-și fățiș simțirea. Înțelegerea pecuniară dovedește mercantilismul speculativ al fetei, justificat și de replica trivială din final, adresată lui Alexandru: „*E scumpă carnea de curvă-n ziua de azi, Alexandre*”<sup>3</sup>. Pare că femeia se autodefiniște într-o manieră realistă, dar putem corobora acest aspect cu modalitatea indirectă a caracterizării prin nume, ea fiind alintată, de ofițerul de care se îndrăgostise, Udma, apelativul semnificând „*valul dintâi al primăverii care umflă râurile*”<sup>4</sup>. Corespondența simbolică demonstrează pozitivarea demonismului de sorginte faustică, ce o caracterizează. În favoarea acestei idei, putem aduce și argumentul genetic, menționându-se în nuvelă faptul că Gherghina era nepoata unui atipic hoț de cai, care, „*atunci când fura cai de la un preot, îi ținea o săptămână cu crucea la gât*”<sup>5</sup>. Energiile existente în sângele ei sunt puse în mișcare atunci când situația o împune, păstrând o doză de mister și de bizar în tot ceea ce face. Considerăm că anumite elemente din text motivează o atitudine a personajului, condamnată din punct de vedere moral și ne întăresc ideea *bildungsromanului* erotic. Astfel, putem deduce, fără prea mult efort, faptul că femeia, deși inițiată erotic și imunizată sufletește (dovadă a lipsei traumei după viol), este totuși tributară unor reminiscențe sentimentale, ea recunoscând că încă îl iubește pe ofițer. Strategia pusă la cale poate fi interpretată fie ca un

<sup>3</sup>Fănuș Neagu, *Udma*, în vol. *Pierdut în Balcania*, București, Editura Sport-Turism, 1982, p. 25.

<sup>4</sup>*Ibidem*, p. 17.

<sup>5</sup>*Ibidem*, p. 18.



mecanism de autoapărare, fie ca o posibilitate de mascare a unor eventuale escapade adulterine, fără a fi constrânsă social. Nunta, pentru ea, nu înseamnă împlinire erotică, ci doar un *frame*, un cadru de realizare a strategiei sale. Acest lucru îl constată și Viorel Coman în analiza pe care o face povestirii, admitând faptul că „Nunta devine doar un eveniment de fundal, ales de Gherghina ca fiind cel mai bun moment al răzbunării”<sup>6</sup>. Odată împlinit actul vindicativ, ea dă semne de sensibilitate, plângând „ca o mireasă”, leacul sugerat de mamă fiind un descântec, de fapt o înșiruire de nume de femei din familie, despre care, pe parcursul nuvelei, aflăm că au eșuat în plan erotic. Șirul se încheie cu numele ei de alint, ceea ce o situează într-un lanț mitic al blestemului, pe care și-l asumă lucid, cel puțin formal. În consecință, îl alege pe cel mai slab dintre pretendenți, atunci când vede că Alexandru, ales inițial, amenință, chiar la nivel ipotetic, un derapaj al viitoarei soții. Face astfel dovada unei evoluții individuale, erosul bivalent (spiritual și material) fiind speculat eficient. Este un caz rar al parcurgerii unei inițieri sentimentale, fără a experimenta obișnuitul conflict între minte și inimă. Oarecum paradoxal sau cel puțin neobișnuit, mintea slujește inimii.

Am demonstrat, astfel, că atât Sava Pelin, cât și Bătrânul sau Gherghina conturează profilul unor evoluții certe în plan erotic, bineînțeles, fiecare particularizându-și experiența potrivit structurii interioare, dar și potrivit contextelor în care sunt siliți să trăiască. Putem afirma, în urma argumentelor prezentate, că erosul pe care aceste personaje îl experimentează este unul împlinit, deși împlinirea cunoaște diferite stadii și aspecte, pentru fiecare dintre ele. Chiar dacă această împlinire nu înseamnă întotdeauna fericire, prin adaptare, resemnare sau violență, indivizii au reușit nu doar să reziste, ci și să evolueze.

### Bibliografie

- BATTAGLIA, Salvatore, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1976.
- COMAN, Viorel, *Fănuș Neagu: Povestirile magice*, Brăila, Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2011.
- NEAGU, Fănuș, *Pierdut în Balcania*, București, Editura Sport-Turism, 1982.
- NEAGU, Fănuș, *Somul de la amiază*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.
- NEAGU, Fănuș, *Zeul ploii*, Chișinău, Editura Litera, 1997.
- TAINE, Hippolyte, *Studii literare*, traducere și note de Any Florea și Virgil Florea, cap. „Marile personaje”, București, Editura Minerva, 1983.

---

<sup>6</sup>Viorel Coman, *Fănuș Neagu: Povestirile magice*, Brăila, Editura Istros a Muzeului Brăilei, 2011, p. 200

## VALERIU ANANIA: *FROM BEYOND THE WATERS. DIARY PAGES, CHRONICLES, ATTITUDES*

Doina Pologea Berceanu

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

*Abstract: From beyond the Waters. Pages from a Diary and other Texts brings together a series of articles published by Valeriu Anania during the period in which he was in the USA. In these texts, publishing intertwines with memoirs and the author's beliefs as a writer shine through, while he establishes crossing points between the Romanians from abroad and those from back home.*

*Key concepts: beliefs, writer, memoirs, bridges, home.*

În perioada 1965-1976, Valeriu Anania a activat în cadrul Arhiepiscopiei Ortodoxe Române din America și Canada, ca director de cancelarie, director al Departamentului Publicațiilor și reprezentant pentru relațiile interbisericești, cu sediul la Detroit, redactând revista și almanahul „Credința” (1965-1976) și caseta de literatură „Noi”, aceasta din urmă fiind editată pe spese proprii. Ioan-Nicu Turcan a structurat într-un volum scrierile acelei perioade (*De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*, Editura Dacia, 2000), la care a mai adăugat câteva articole răzlețe, publicate în diferite reviste, în ideea de a întregi profilul celui care se dovedește a fi, în toate scrierile sale, oricare ar fi genul abordat, un scriitor dublat de o conștiință. Prin vitraliile scrisului gazetăresc se vede **omul** Anania, se poate reconstrui o biografie interioară, profilul moral și spiritual al unei personalități de marcă, sunt pagini care redescoperă un sens al solidarității umane. „Publicistul Bartolomeu Anania găsește calea spre suflete și inteligențe, stârnește spiritul și incită la polemici, vorbește cu har și pe înțeles sau ironizează fără menajamente, oferind mereu ceva cui simte că poate renunța la propriile prejudecăți măcar o secundă”<sup>1</sup>, scrie Ovidiu Pecican.

Sunt pagini care se constituie într-o adevărată profesiune de credință, de pildă articolul *De ce scriu? In ce cred?*, publicat în „Revista de istorie și teorie literară” din 1986, ca răspuns la o anchetă a publicației. La întrebarea „de ce scriu?”, Anania crede că e mai potrivit să se întrebe „de ce nu mă pot hotărî să nu mai scriu?”, văzând în scris o caznă sfântă, dar care nu-l scutește nici de oboseală, nici de descurajare. „Nu am făcut avere nici cât un precupeț”, mai scrie el, „gloria nu m-a pândit și nici nu mă amenință”, iar la toate astea se adaugă cireașa de pe tort: faptul că nu-i place să se apuce de scris și ar face orice altceva decât să înceapă să scrie un rând. Și atunci? „Pot răspunde limpede și fără echivoc că principalul mobil al scrisului meu e sentimental datoriei.

<sup>1</sup> Ovidiu Pecican, *Prefața* la volumul Valeriu Anania, *Opera Literară VIII, Publicistica*, Vol. 1, Editura Limes, 2008, p. VIII.

Restul e mult mai puțin important”<sup>2</sup>. Lămurirea acestui sentiment s-a petrecut într-o situație clară: exmatriculat din Facultatea de Medicină, pe motiv că a condus greva studențească anticomunistă și antirevizionistă din Clujul anului 1946, se afla la Toplița, într-o stare depresivă, când l-a ajuns scrisoarea unui coleg de facultate, Dan Begu, viitor medic în Craiova, care l-a îndemnat să se întoarcă la literatură: „Într-o lungă și glorioasă carieră medicală vei putea să vindeci sau să alini câteva mii de pacienți, dar cu operele tale vei putea să bucuri sute de mii de oameni, poate chiar milioane, dacă ele vor străbate măcar două-trei generații”. Valeriu Anania a descoperit prin intermediul acestei scrisori că are datorii întregite: față de talantul ce nu trebuie îngropat, față de neamul său nobil și limba lui frumoasă, față de bunul și credinciosul său cititor, cu care a încheiat un pact de alianță perpetuă. „Contractul tău cu cititorii nu mai poate fi reziliat decât de către aceștia”, spunea la capătul experienței scrierii, ca unic autor, al casetei „Noi”, răsfoind numeroasele scrisori de la cititorii care deveniseră parte a sufletului său.

Valeriu Anania a scris chiar și în reclusiune, când viața îi era amenințată. De unde se poate trage concluzia că scrisul său a fost o necesitate, recurs la o metodă de „blindare” a sufletului în fața răului invaziv: „Când cititorul e o abstracție și ziua de mâine o incertitudine, când manuscrisul e amenințat să piară, inevitabil, odată cu autorul, se mai poate pune întrebarea: de ce scrii? Am motive să cred că, dincolo de orice cauză, scrisul - mai bun sau mai rău, mai fragil sau, poate, durabil - face parte din ființa și destinul meu”<sup>3</sup>. E un răspuns care pune față în față precaritatea omului și a destinului scriitoricesc cu statutul și noblețea actului de a scrie, noblețea prin care un om se dăruie semenilor săi, scriind cu viața și sângele său. „Calitatea ontologică a scrisului depășește în felul acesta chiar nevoia de sens. E ca și cum s-ar afirma: *a fi înseamnă a fi scriitor*, ceea ce e mai mult decât asumarea luptei cu nonsensul”<sup>4</sup>. Scrisul pentru Valeriu Anania a fost, nu în ultimul rând, o șansă de afirmare a libertății interioare. În secțiunea volumului numită *Noi pagini de jurnal american*, care înglobează articole publicate în caseta de literatură *Noi*, răzbat ecouri care trădează zbuciumul lăuntric al scrierii fiecărei pagini. Scriitorul se cere a fi un om cu deplină probitate morală: „Un scriitor nu se poate purta de-a joaca cu cititorii (...). Tot începutul e și o angajare, o făgăduință, un legământ, iar dezertarea, dacă nu duce la eșafod, lasă în urmă un văzduh cenușiu, al sinucigașului cabotin. Fuga de propria-i răspundere e singura experiență pe care scriitorul nu și-o poate permite”<sup>5</sup>. Dacă ar fi să stea față în față aceste declarații cu cele ale lui Eugen Ionescu -care trebuie luate *cum grano salis*, desigur - „scriu pentru că trebuie să-mi trec timpul cu ceva până la moarte, ca s-o uit și ca să nu mă plictisesc de tot”<sup>6</sup>, ele au în plus picătura de responsabilitate a unui Sisif care și-a impus să care o piatră în spinare, piatra fiind el însuși. Valeriu Anania nu-și trece doar timpul vieții cu ceva, ci se simte îndatorat față de piatră, față de muntele pe care-l are de urcat. O singurătate colocvială, gureșă pe alocuri, îi este funciară. Alt mobilul al scrisului său ar putea fi aflat în rândurile dedicate unui alter-ego al său, așa-zis „cavaler

<sup>2</sup> Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*, Ediție îngrijită și postfață de Ioan- Nicu Turcan, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 2000, p. 136.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 136-137.

<sup>4</sup> Nicolae Turcan, *Credința ca filosofie. Marginalii la gândirea Tradiției*, capitolul *Religie, politică și literatură la Bartolomeu Valeriu Anania*, prefață de Radu Preda, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2011, p. 109.

<sup>5</sup> Valeriu Anania, *op. cit.*, p. 252.

<sup>6</sup> Zigu Ornea, *O anchetă literară*, în „România literară”, nr. 46/1999.

al zodiilor”: „Ai în tine o credință neliniștită care fuge din rugăciune și plesnește în cuvinte<sup>7</sup>”. Rostirea sinelui implică, la Valeriu Anania, și mărturisirea credinței, pentru a nu lăsa lumina să se stingă sub obroc.

Ca reprezentant al B.O.R. în SUA și Canada, Valeriu Anania se simțea dator să edifice punți între românii din țară și cei de dincolo de ape. Gândul său realiza un survol peste țară, din depărtări, fiindcă de acolo „orice întrezărire valorică devine un punct de sprijin apropiat, nemijlocit, certitudine dăătoare de speranță.”<sup>8</sup> Preocupat de starea literaturii și a culturii române, avea convingerea că din foișorul său de foc își poate face o idee mult mai cuprinzătoare asupra a ceea ce se întâmplă în literele române decât dacă s-ar afla într-un cnaclu literar de pe Strada Frumoasă. Promovează cultura română „cu timp și fără timp”, indiferent de ce parte a baricadei politice se situează creatorii de cultură. Scrie despre cărți apărute în țară și în străinătate semnate de Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Mira Simian, Nicu Caranica, Dumitru Micu, George Uscătescu, Antonie Plămădeală, Mircea Eliade, Mihai Niculescu, Constantin Noica, Dumitru Țepeneag, Ștefan Baciuc. Pune lauri de cuvinte pe revista „Secolul XX” a lui Dan Hăulică. Înviată cu cerneală proaspătă, prin vulturile scrisului său trec - cu freamăt - evenimente cum ar fi aniversarea Unirii Principatelor din 1859 sau reîntregirea neamului în 1918, performanțele ansamblului „Ciocârlia” și ale corului „Madrigal” pe plaiuri americane, întrunirea cnaclului scriitorului L.M.Arcade la Paris, expoziția Brâncuși de la Philadelphia, New-York și Chicago. Deși nu se consideră critic literar, Anania dă la iveală câteva formulări remarcabile. Despre Ioan Alexandru scrie că practică un discurs poetic care „e mai mult decât o problemă de artă: o formulă de viață (...). Versurile lui sunt ca niște aripi de vultur la subțoriile unei privighetori: cântecul zboară, purtat” (p. 212). Despre Eugen Ionescu scrie că este „un sfînx cu templul între labe”, iar angoasa lui „a avut acea grandoare a aburului masiv de pe Niagara, ale cărui urcușuri incerte îl duc nu la destrămarea, ci la conturarea unei anume identități” (p. 218). Despre arta lui Brâncuși notează: „Tăgăduind o natură coruptă și degradată prin proliferare, cu excrescențe stupide pe care le numim nasuri și ochi, artistul o izbăvește de solzii evoluției și o readuce în tiparele ei primordiale, la arhetip, o restitue stării de inocență, de formă pură, de transparență și imponderabilitate, ca în teologumele lui Grigore de Nyssa. Opera lui Brâncuși e restaurarea genezei. De la *Domnișoara Pogany*, ea însăși o capodoperă, și până la *Pasărea în spațiu*, culmea artei brâncușiene, e un drum anevoios, de-a lungul căreia materia avea să fie supusă unei asceze purificatoare” (p. 247). Scrie despre expozițiile Picasso și Brâncuși de la Muzeul de Artă Modernă din New -York ca și cum cele două evenimente nu ar avea puncte tangențiale și ar veni de pe planete diferite. Diferența stă, între altele, în publicul lor. Iată cum este văzut publicul format din fani ai lui Picasso: „Oameni care-i cer frizerului să le taie cu grijă părul din urechi veneau acum să se recunoască în păpurișuri țâșnite din timpan, ale unei naturi care lasă țeasta cheală și strămută chica de-a lungul nărilor” (p. 246). Galeria Brâncuși are o încărcătură emoțională aparte (vezi cazul româncei Margie Predețeanu care a izbucnit în plâns chiar înainte de a ști că se află în fața operelor lui Brâncuși), ba chiar îi inspiră pe români să îngenuncheze lângă Măiastra („m-am

<sup>7</sup> Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, Prefață de Dan C. Mihăilescu, *Cronologie* de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, 2009, p. 244. Referirile se vor face la această ediție.

<sup>8</sup> Pr. Ioan Pinteș, *Reflecții inegale*, în Valeriu Anania, *Opera literară IX, Publicistica*, vol. II, Editura Limes, 2008, p. 389.

rugat și eu cu ea, preț de un ceas, într-o sângerare de suflet”), fiindcă, subliniază autorul, expoziția aceasta nu ar trebui numită retrospectivă, ci introspectivă. Despre arta lui Brâncuși, Valeriu Anania notează că este modernă „nu prin denunțare, ci prin renunțare”; ea „nu pleacă de undeva pentru ca să ajungă oareunde, ci purcede din ajungere spre întoarcerea în sinea ei; o artă contemporană cu începutul” (p. 246).

Articolul *Mistica pământului* este expresia convingerii scriitorului cu privire la existența unei legături sufletești a românului cu pământul, evocată printr-un obicei. „Solicitările care m-au emoționat până la cutremurare au fost acelea ale multor români dintre cele două ape mari de a le aduce pământ din țară. Pământ de pe o groapă, pământ de lângă o biserică, pământ dintr-o grădină, numai să fie pământ românesc! Am adus, am împărțit țărână pe ștergar și am cules bucurii din lacrimă...”<sup>9</sup> Obiceiul românilor de a purta pământ într-un săculeț, la gât, un „simbol nostalgic al pământului patriei” (Petru Caraman), dar și al puterii protectoare a acestuia, va fi inserat și în piesa de teatru *Greul Pământului*, ca factor emoțional capabil să declanșeze un lanț de evenimente. Impresionante sunt și paginile despre „Drumul Dorului”. Acesta există ca denumire toponimică și a fost descoperit de autor în satul Rod, între Săliște și Poiana Sibiului. E locul „de unde purcede dorul și se întoarce”, odată cu ciobanii care pleacă la iernat cu turmele. Drumul dorului” e „...mai mult nume decât drum, un nume care nu ar trebui să dispară, (...) căci numele acesta face parte din arheologia noastră spirituală...”<sup>10</sup> „Drumul dorului” are un singur reper sau punct de sprijin, ca al pârgheii lui Arhimede: „Dar capătul lui adevărat e unul și e aici, la marginea satului, la pragul casei. De aici purcede dorul și aici se-ntoarce”<sup>11</sup>. De fapt, el este fixat în spațiul și durata obârșiiilor. „Cine a spus că dorul e o abstracție? se întreabă Anania. „Aflat departe de ai săi, Valeriu Anania a continuat să rămână român, și încă unul de modă clasică, cum se socotește el însuși”<sup>12</sup>, impunându-se precizarea că sentimentul apartenenței la un spațiu al obârșiiilor nu-l scutește de atitudini critice sau polemice față de contemporani. „Ne rostim despre Unire parcă pentru a-i arăta lumii cât suntem de dezuniți”, scrie, de pildă, cu prilejul Festivalului românesc de la Detroit (p. 213). Legat de sentimentul dorului (despre care Blaga spunea că este „organ de cunoaștere a infinitului”), în volumul de *Memorii* al lui Valeriu Anania se vede cum povestea dorului pentru pământul patriei se rostește din focul suferinței interioare, ca simptom de inadapare la „lumea nouă”, iar cultura se constituie, ca expresie a dorului, într-o punte de legătură cu o parte a sinelui la care nu se poate renunța: „Ieșisem din mușenia închisorilor, apoi din mizeria comunismului și mă pomeneam într-o civilizație pe roți, zgomotoasă, curgând în ritmuri amețitoare și ducându-te cu ea fără nici o șansă de a putea să i te sustragi”<sup>13</sup>. Luându-i apărarea lui Constantin C. Giurescu, poposit pe pământ american și „acuzat că a fost trimis de Securitate în ale cărui hrube a fost instruit și că nu e altceva decât o unealtă a regimului comunist din România”<sup>14</sup>, Anania precizează că la

<sup>9</sup> Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*, ediție îngrijită și postfață de Ioan-Nicu Turcan, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000, p. 46.

<sup>10</sup> Valeriu Anania, *op. cit.*, p. 56.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 60-61.

<sup>12</sup> Mircea Petean, *O carte dintr-o sută: De dincolo de ape de Valeriu Anania*, în volumul *Logos Arhiepiscopului Bartolomeu al Clujului la împlinirea vârstei de 80 de ani*, ediție îngrijită de Ștefan Iloaie, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2001, p. 200.

<sup>13</sup> Valeriu Anania, *Memorii*, Editura Polirom, 2011, p. 459.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 594.



aceleași calomnii a fost supus și el. Perioada americană a fost o perioadă a sângerărilor lăuntrice pentru Valeriu Anania, căroră aceste pagini le sunt mărturie, fiindcă, deși se afla în libertate și lumină, aflate „o lumină străină, a depărtărilor de reperele sale ontologice, pământul neamului și spiritul culturii sale”<sup>15</sup>, care îl debusola. O relatare din perioada în care s-a aflat în insulele Hawaii este grăitoare în acest sens: „Când am fost pentru prima oară la tropic, acum aproape cinci ani, m-am trezit deodată într-un univers nou, cu desăvârșire necunoscut, în care nimic, nimic nu mai semăna cu ceea ce știam: nici frunza, nici iarba, nici lumina soarelui și nici mirosul văzduhului. Toată ziua am rătăcit ca un năuc, copleșit de mirare și de un dureros sentiment al singurătății, al înstrăinării. Picasem parcă pe altă planetă, lumea mi se părea că rămăsese undeva departe, aproape ireală. Când s-a lăsat seara, am auzit greierii țârâind. Și m-au podidit lacrimile. Grozav mai țârâie greierii astă-seară! Așa trebuie să fie pe lunca Păienicii” (p. 230). Lunca Păienicii, pădurea Grădiștei, Teiul lui Tache, figura luminoasă a mamei, care spunea întâmplări **adevărate** (s.n.) despre Dumnezeu și Sfântul Petre coborâți în satul Glăvile, toate aceste amintiri sunt oferite cu grația cu care întinzi o pâine aburită pe un ștergar cititorilor săi, românii din America și Canada, despre care aflăm din *Memorii* că nu aveau cine știe ce cultură generală (confundând pe Mircea Eliade cu Heliade Rădulescu și pe zeul Pan cu Anton Pann). Emoția lirică a acelor pagini e sigur însă că li s-a transmis, fiindcă Anania nu grăia cu fața la perete, nici încifrat, ci simplu, de la inimă la inimă.

Volumul *De dincolo de ape*, prin secțiunea sa *Noi pagini de jurnal american*, are meritul de a publica aproape integral articolele casetei „Noi”, în care unii au văzut o încercare de continuare a „Biletelor de papagal”. Scrise pe patru pagini mici, pe un ton cald, confesiv, rotunde și lucrate „cu acul, în arnici subțire”, unele articole apar ca superbe bucăți fin șlefuite, de proză alegorică. Așa sunt *De din vale de Rovine* sau *Prolegomena la un Ospăț al săbiilor*. Aceasta este plasată în spațiul Siracuzei (via București!), cu trimitere la poezii de curte ai dictatorului. Aflăm din paginile *Cuvântului înainte* cum a apărut caseta „Noi”, fără program, fără școală, ca nevoie a autorului ei unic de a luneca „pe lângă teama care împrăștiează și disperarea care ucide”, alinându-și tristețea și singurătatea, din dorința a realiza comunicarea cu românii aflați în spațiul american. „Scriitorul se rostește nu pentru că are ceva de spus, ci pentru că nu are nimic de tăcut” (p. 240), scrie Valeriu Anania în deschiderea primului număr al casetei. Scrisul presupune adâncirea în sine și anume în acel sine care este „cel mai adevărat, poate, din câți ar fi trebuit să fii” (p. 245). Dacă se vorbește, în poezia modernă, despre scrisul care *fracturează* hârtia, Valeriu Anania se *fracturează* mai întâi pe sine, ca să poată *fractura* hârtia. Primul număr al casetei „Noi” redă povestea ieșirii dintr-o lungă claustrare a unui scriitor căruia i s-a refuzat dreptul de a publica, oricât a încercat, în revistele din țară, fiindcă purta stigmatul deținutului politic. „Responsabilii periodicelor continuau să-și sufle în pumni, de cum ne apropiam. Devenisem un fel de Moș Promoroc” (p. 240). Poeziile lui Valeriu Anania refuzate de revistele din țară au apărut într-o prestigioasă revistă din diaspora, dar acolo au stârnit reacțiile exilului „de pe extremă” (în *Memorii* se precizează clar tema de atac a contestatarilor săi, cum că ar fi fost pregătit „în hrubele securității”). O frază de o infinită tristețe scrisă în loc de concluzie va deveni ulterior leitmotivul

<sup>15</sup> Lucian - Vasile Bâgiu, *Valeriu Anania, Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006, p. 425.

eroilor morți și înviați din romanul *Străinii din Kipukua*: „Trebuia să ne fi dat seama că dintr-o societate plecasem și în ceastalaltă nu aveam ce căuta” (p. 241). Aceste pagini, amintind de tragismul scrierilor lui Oscar Wilde, se constituie într-un „strigăt al eului vorbindu-și sieși, un *de profundis* al ființei îngemănate unei lumi care i se refuză”<sup>16</sup>. Emoționante sunt și paginile publicate sub titlul *Turnul tău de fildeș*, spunând povestea celui care încetase să-și mai iubească semenii și se hotărâse să aleagă o viață pe întuneric, provocându-și orbirea. „Acolo unde te aflai și unde ți se prăbușiseră idolii” este o formulă care desemnează spațiul carceral. Orbirea voită a deținutului Valeriu Anania a putut fi evitată în ultima clipă prin apartia, în vis, a surorii sale, Milica, nevăzătoare, moartă la 17 ani, care i-a spus: „n-ai dreptul să-i fii altuia povară”. La aceste gânduri, autorul mai adaugă sarea unui citat din Leon Bloy: „Nu încui niciodată ușa, de teamă ca nu cumva la pragul meu să găsesc dimineța un străin care venise să-mi ceară o bucată de pâine și murise de foame” (p. 249). Ceea ce urmează e salt în poezie pură: „te-ai uitat lung la stele și ai început să te cauți din urmă, alegându-te din viață.” (p.245). Starea sufletească a autorului pare să fi fost similară cu starea deținutului de altădată, dar ea a putut fi depășită prin chiar actul scrierii, prin deschiderea lăuntrului sufletesc spre semenul care este poate mai nefericit și însingurat decât el. Era în 1970, iar în România erau inundații, oamenii își pierdeau vieți, case și bunuri, morminte. Iată ce viziune apocaliptică se năștea de sub pana scriitorului în acele momente: „Să afli că jumătate din comuna Chiperești s-a prăvălit în șuvoiul apelor din poale și că satul Aurel Vlaicu lunecă stăruitor spre puhoaiile Mureșului, să-ți închipui că pe spinarea apelor plutesc de-a valma și se amestecă osemintele străbunilor și trupurile abia fragede ale nepoților, că leagăne și coșciuge și-au părăsit destinele și se tot duc, învărtite, într-o tovărășie dementă, că resturi dintr-un scrânciob se joacă, berbecindu-se, cu sfârâmături de cruci funerare, iată fiorul ultim și ascuțit, dureros până la nedurere, al tragediei noastre de acum” (p. 149). O anume imagine îl face să se înfioare: „Tremură sufletul la gândul că osemintele lui Blaga vor fi fost atinse de dușmănia apelor tulburi. Locul lui trebuie să fie sus”. Spirit solar fiind, găsește soluția care aduce un răspuns viguros acestei năpaste (o „ieșire prin cer”!): „Va veni poate o vreme când îi vom pofti pe meteorologi să se dea jos de pe înălțimi și ne vom îngropa morții acolo sus, pe vârfurile munților, și-i vom pune pe ei de strajă la vămile cerului. Fiece procesiune funerară ne va aminti că morții noștri nu coboară, ci urcă. Am strămuta temeliiile țării pe coamele Carpaților (...). Ce-ar fi dacă ne-am rezema pe culmi?”(p.150)

Echilibrul sufletesc și-l află pe măsură ce bătaile inimii se întetesc, trăind plener compasiunea pentru suferințele celor de dincolo de ape, săvârșind un gest echivalent cu o strângere de mână, adică o pagină scrisă anume pentru ei și lacrima lor. Fiindcă Valeriu Anania îndrăznește să creadă în rostul artei până acolo încât socotește că o „pagină de literatură poate fi și o strângere de mână” (p. 252).

Caseta de literatură „Noi” se va opri la numărul 10, număr care apare în alb, în semn de protest împotriva aberației ceașiste numite „tezele de la Mangalia” (1970).

### Bibliografie:

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 435.

Anania, Valeriu, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*, Ediție îngrijită și postfață de Ioan- Nicu Turcan, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 2000.

Anania, Valeriu, *Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape*, Prefață de Dan C. Mihăilescu, *Cronologie* de Ștefan Iloaie, Editura Polirom, 2009.

Anania, Valeriu, *Memorii*, Editura Polirom, 2011.

Bâgiu, Lucian - Vasile, *Valeriu Anania, Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006.

Ornea, Zigu, *O anchetă literară*, în „România literară”, nr. 46/1999.

Pecican, Ovidiu, *Prefața* la volumul Valeriu Anania, *Opera Literară VIII, Publicistica*, Vol. 1, Editura Limes, 2008.

Pintea, Ioan, *Reflecții inegale*, în Valeriu Anania, *Opera literară IX, Publicistica*, vol. II, Editura Limes, 2008.

Turcan, Nicolae, *Credința ca filosofie. Marginalii la gândirea Tradiției*, capitolul *Religie, politică și literatură la Bartolomeu Valeriu Anania*, prefață de Radu Preda, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2011.

## MEDIEVAL ISLAMIC MEDICINE

**Assistant Lecturer, Liliana Florina Andronache, Ph.D., University of Medicine and Pharmacy “Carol Davila” Bucharest, 8 Eroilor Sanitari, district 5, Bucharest; Lecturer Cristina Veronica Andreescu, Ph.D., University of Medicine and Pharmacy “Carol Davila” Bucharest, 8 Eroilor Sanitari, district 5, Bucharest**

*Abstract: Medieval Islamic medicine represented a cornerstone in the history of this field of expertise and it has greatly influenced the honorable profession of medicine in Europe. During the Dark Ages, Europe was struggling to survive politically and economically to different invasions. Medicine and culture, in general, were left aside and nobody thought of developing these fields least of all to come up with new theories or discoveries. European early Middle Ages was not favorable to any breakthrough. Those who introduced new ideas, practiced medicine and promoted the survival of what Greek and Roman cultures had instilled centuries before the Arab physicians. Not only healers of the body, the Arabs who forwarded medical knowledge were well-known philosophers, writers, pharmacologists, polymaths able to broaden the horizon of European knowledge with a new intenseness. The present article aims at presenting some of the most outstanding discoveries made by two practitioners of medicine of Arab descent: Avicenna and Averroes.*

*Keywords: physician, medicine, pharmacology, philosophy, polymath*

Născut în Afshana, în apropiere de Bukhara în Asia Centrală, **Abu ‘Ali al-Husayn ibn Sina** (980 – 1037) a rămas în istoria umanității un reper. **Avicenna**, pe numele său dat de occidentali, a influențat atât medicina cât și filosofia, învățămintele sale rămânând în picioare până în epoca pre-modernă. Sistemul său de gândire filosofic încerca o corelare între religie, filosofie și medicină. Polimat de seamă al lumii arabe, Avicenna s-a remarcat pentru două lucrări medicale: *Cartea vindecării* și *Canonul medicinei*, o compliție între sistemele de gândire ale anticilor greci, persani și indieni. Vizionar, Avicenna aduce în discuție, în această lucrare, cunoștințe din aria farmacologiei, fiziologiei, insistând pe natura infecțioasă a unor maladii, apreciind că adevărata medicină este cea care are la bază cercetarea. Adept al ocultismului, Avicenna a apelat la alegorii în *Epistolele orientale*.

Una dintre cele mai cunoscute scrieri alegorice este cea păsărilor-sufetele umane - care pornesc în călătoria spre divinitate. “Drumul urmărește etapele inițierii *sufi* (sufletul, prin asceză, trebuie să treacă prin cele șapte trepte/stadii interioare, pentru a ajunge la stadiul inimii, înainte de a încerca uniunea cu divinitatea”. Cu viziunea (antică) asupra sufletului ca substanță separată, prizonieră în corp, tânjind după întoarcere în lumea divină, Avicenna indică treptele spre sferele

celeste și palatul marelui Rege: a opta oprire, unde cunoașterea nu se obține prin eforturi omenești, ci doar prin grație divină. Un final ironic face referire, probabil, la neîncrederea juriștilor (faqih-i) față de această cale a misterului și iubirii. Dar, cucerit de soluția sufismului, filozoful revine la detașarea de lume și uniunea cu Dumnezeu. *Epistola păsării* poate fi citită și ca o parabolă a libertății, dar și ca un fel de autobiografie spirituală a filozofului, ilustrând evoluția pe care și-ar fi dorit-o Avicenna pe calea ascetică, în ciuda «lațului» rămas la picior (dorul pentru cele lumești, impulsurile drăcești, sinele inferior).<sup>1</sup> Sigurul mod de atingere a perfecțiunii sufletești este prin schimnicie, prin îndepărtarea de poftele trupești și prin exercițiul valorilor morale.

Formația sa de adevărat învățat este cea care i-a purtat pașii dinspre matematică, fizică și științele naturii spre studiul filosofiei, literaturii și religiilor: “Eram silitor la pus întrebări și mă obișnuisem cu diferitele metode de obiecție, după cum făceau juriștii. Apoi, sub îndrumarea lui al-Natili am început să citesc din *Isagog*. Când îmi expuse definirea genului, ca fiind ceea ce se spune despre diferite lucruri care diferă ca specie, și anume drept răspuns la «ce e asta...?», am început să lămuresc această definiție altfel de cum auzise el vreodată; și se minună atât de tare, că orice problemă ridică eu o conceptualizam mai bine, încât îl opri pe tatăl meu să mă pună la altceva decât la studiu. Astfel am deslușit cu el părțile simple ale *Logicii* (lui Aristotel), căci la cele subtile nu se pricepea. Încât am început să citesc și să studiez comentarii singur, devenind atotștiutor într-ale *Logicii*. Tot cu el am studiat primele cinci sau șase elemente din *Geometria* lui Euclid, de la început și până la a cincea sau a șasea figură; apoi am rezolvat restul cărții, în întregime, singur. Apoi am trecut la *Almagista*; și când am terminat cu preliminariile și am ajuns la figurile geometrice.”<sup>2</sup> Supranumit “al treilea Aristotel”, Avicenna își are ca sursă filosofică scrierile lui Aristotel, dar ajunge să încorporeze învățămintele acestuia despre neoplatonism. Când Avicenna se simțea atras de un domeniu de studiu nu renunța până când nu îi deslușea în întregime tainele. Astfel, următoarea sa oprire intelectuală pe calea devenirii științifice a fost logica: “Timp de un an și jumătate m-am închinat din ce în ce mai mult studiului, m-am întors la citirea *Logicii* și ale tuturor părților filosofiei. În tot acest timp n-am dormit în întregime nicio singură noapte și n-am făcut nimic altceva în timpul zilei. Am strâns documente și pentru orice dovadă pe care o cercetam, stabileam ferm premisele silogismului care se raporta la ea, clasificarea lor și ceea ce urma. Cugetam la ce ar fi putut rezulta din premise până ce soluția problemei devenea indubitabilă, verificată. De câte ori eram nedumerit din cauza unor probleme și nu eram în stare să stabilesc termenul mediu al unui silogism, mergeam la moschee și mă rugam, implorându-l pe Atotfăcător să-mi reveleze ceea ce-mi era acuns și să-mi ușureze ceea ce părea greu. Noaptea mă întorceam acasă, puneam o lampă în fața mea și începeam iarăși să scriu și să citesc. Când mă învingea somnul, sau îmi dădeam seama că sunt slăbit, mă trăgeam într-o parte să beau cu măsură o cupă de vin, așteptând să-mi revină puterea. Apoi mă apucam iar de studiu. Și când mă lăsam în voia somnului, vedeam iar în vis acele probleme și multe întrebări mi s-au limpezit astfel. Am continuat

<sup>1</sup> Ibn Sînā (AVICENNA), 980-1037 - *Epistola păsării (Risalat al-Tayr)*, Presentare, traducere din arabă și note de Grete Tartler, în *România Literară* nr. 35/2012, Publicat în Grete Tartler, *Înțelepciunea arabă, De la preislam la hispanorabii*, ediția a III-a, București: Editura Polirom, 2014, p. 292–295

<sup>2</sup> Grete Tartler, *Viața lui Ibn Sina (Avicenna), Dictată de filosof discipolului său Abu 'Ubayd Al-Guzgani și continuată de acesta*, în *Viața Românească* 7-8 /2012



așa până ce toate științele mi s-au înrădăcinat și le-am stăpânit în măsura în care le poate stăpâni un om. Și tot ce am aflat atunci e la fel cu ceea ce știu acum, n-am înlocuit nimic până astăzi. Am ajuns deci să stăpânesc Logica, Fizica și Matematica, apoi m-am îndreptat din nou spre studiul științei divine.”<sup>3</sup> “Prin gândirea lui filosofică, peripatetismul a putut fi apropiat de augustianism.”<sup>4</sup> Sistemul său de gândire va fi preluat de alți autori precum Petrus Hispanus, Albertus Magnus și Thomas de Aquino. Una dintre cele mai importante lucrări semnate de Avicenna în domeniul filosofic este *Cartea vindecării [sufletului]* în pură descendență aristoteliană. Însă *Cartea judecării imparțiale*, din care s-a păstrat doar o parte-*Filosofia orientală*, tratează probleme existențiale într-o manieră proprie.

Atras de studiul bolilor încă de la o vârstă fragedă, Avicenna va ajunge să stăpânească și acest domeniu dovedindu-se un tămăduitor înzestrat: “m-am consacrat lecturii și studiului cărții *Fusus* și altor comentarii de fizică și de metafizică; și din zi în zi, porțile științei mi se deschideau tot mai larg. Apoi m-am gândit să învăț medicina și am citit opere scrise despre această știință. Cum medicina nu e una din științele grele, am strălucit degrabă în domeniul ei, încât doctori de seamă au ajuns să o studieze sub îndrumarea mea. Îngrijeam bolnavii, astfel că și porțile tratamentului întemeiat pe experiență, nu pe descrieri, mi se deschiseseră. În același timp eram preocupat de fiqh și mă număram printre judecătorii ce lămureau dispute și controverse, încă de când aveam șaisprezece ani.”<sup>5</sup> Predilecția sa către aria experimentală a medicinei este subliniată și de unul din ucenicii săi care povestește despre modul empiric de tămăduire pe care marele gânditor arab îl aplica: “Făcu multe experimente în tratamentele medicale, pe care se hotărî să le pomenească în *Canon*. Le legase în părți, dar s-au pierdut înainte de încheierea Canonului. Dintre acestea: Într-o zi, când îl dureau capul, își închipui că o substanță încearcă să-i pătrundă prin membrana capului și acolo apare o umflătură. Porunci să i se aducă multă gheață, o sfărâmă și o înfășură într-o pânză cu care își acoperi capul. Făcu acest lucru până ce luă în stăpânire locul și opri primirea acelei substanțe, fiind astfel vindecat. Și tot dintre acestea: pilda unei femei slăbite din Hāwarizm, căreia îi spuse să nu ia alt leac decât trandafiri păstrați în zahăr, până ce câștigă în greutate o sută de manni, fiind vindecată.”<sup>6</sup>

Însetat de cunoaștere și apreciat se conducătorii politici, Avicenna scria febril în timpul călătoriilor sale ocupându-se de domenii ale cunoașterii dintre cele mai variate: “În fiecare carte a *Matematicii* adăuga materiale pentru ce credea că e nevoie, iar în privința *Almagistei*, a prezentat zece figuri ilustrând parallax-ul, precum și materiale despre astronomie. În *Euclid* a înfățișat câteva figuri geometrice, în *Aritmetica* câteva frumoase proprietăți numerice, în *Muzica* câteva întrebări care fuseseră lăsate de-o parte de cei vechi. A isprăvit *Cartea Vindecării*, cu excepția părții *Despre Plante*. Și tot pe drum a scris *Despre Animale*, în anul în care Ala’ al-Dawla a atacat cetatea Sabur Hwast”<sup>7</sup>, scria unul dintre discipolii săi. Ajunge să dețină funcția de șeic dar boala nu îl ocolește.

<sup>3</sup> Ibidem

<sup>4</sup> Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, Ediția a II-a revăzută și adăgită, Editura Didactică și pedagogică, 1975, p. 314

<sup>5</sup> Grete Tartler, *Viața lui Obn Sina (Avicenna)*, Dictată de filosof discipolului său Abu ‘Ubayd Al-Guzgani și continuată de acesta, în *Viața Românească* 7-8 /2012

<sup>6</sup> Ibidem

<sup>7</sup> Ibidem

Încă o dată tributar naturii sale științifice, Avicenna încearcă să se autotrateze prin spălături intestinale dar, în cele din urmă, avea să piardă lupta cu boala: “fu lovit de colici (...). Vru să se vindece pe dată, fiindcă voia să ajungă, de teama înfrângerii, în loc apărat (împreună cu emirul), dar mersul nu era posibil din cauza bolii sale, așa că se trată singur cu clistire de opt ori pe zi, solicitându-și intestinele până se ivi o rosătură. (...) Cu toate acestea se trată în continuare la fel pentru rosătură și pentru restul colicilor. Apoi într-o zi, vrând să le dea gata, ceru să fie incluși în spălătură doi danaq de semințe de țelină, dar unul din doctorii căruia îi ceruse să-l lecuiască aruncă înăuntru de multe ori pe-atât – nu știu dacă a făcut acest lucru anume, sau din greșeală, nefiind de față – iar rosătura s-a mărit de asprimea semințelor. În plus, folosise mithridate împotriva zvârcolirilor, dar unul dintre robi i-a pus înăuntru mult mai mult afion, i l-a dat și l-a înghițit. Asta din cauză că-i furaseră mulți bani din lăzi și voiau să moară ca să scape de pedeapsă pentru ce făcuseră. Șecul fu dus așa cum era la Isfahan, unde s-a preocupat să se lecuiască singur. Era atât de slăbit, că nu putea sta în picioare, s-a tot tratat până a izbutit să umble; (...) dar nu se vindecase de tot, așa că avea din când în când recăderi.”<sup>8</sup> Avicenna rămâne, de-a lungul secolelor, unul dintre învățații de seamă ai lumii musulmane care și-a pus amprenta, într-un mod hotărâtor, asupra medicinei. Textele medicale au făcut, secole de-a rândul, trimitere la scrierile sale, dovedind caracterul durabil al învățămintelor sale.

Cunoscut lumii occidentale sub numele de **Averroes** (1126-1198), **Abu al-Walid Muhammad ibn Ahmad ibn Rushd**, jurist, medic și teolog de origine arabă a văzut lumina zilei în Spania. Averroes a încercat să reconcilieze filozofia aristotelică cu învățămintele religioase islamice. Interesul său pentru medicină capătă glas în lucrarea *Generalități* care, alături de *Particularități* și *Carte pentru înțelegerea teraputicilor și a dietei*, aparținând unui alt medic arab - Abu-Marwan Abdel-Malik Ibn Zuhr (1093-1162) aveau să constituie bazele medicinei moderne europene. Comentariile sale pe marginea textelor medicale aparținând lui Avicenna și Galen rămân de asemenea un etalon pentru cunoașterea științifică medicală a vremii. Vasta sa cultură și aviditatea de a cunoaște și aborda o arie de preocupări științifice cât mai variate i-au îndreptat interesul către lucrări precum cele ale lui Plato (*Republica*), Alexandru (*De Intellectu*), Nicolaus din Damascus (*Metafizica*), Porfir (*Introducere la Aristotel*). Pentru învățatul arab, studiul filozofiei este o condiție *sine qua non* pentru aceia care dețin “inteligenta naturală” și “integritatea religioasă”. Împărțind oamenii în teologi, filozofi și marea masă, Averroes nu percepea o mare diferență între fizică și metafizică. Nici studiul psihologiei nu i-a fost străin învățatului însetat de cunoaștere.

Astfel, lucrarea *Aristotel cu privire la Suflet*, face o distincție între cele cinci facultăți care guvernează sufletul: nutritivul, sensibilul, imaginativul, intensul și raționalul. Prima facultate este, potrivit lui Averroes, transmisă animalelor și plantelor pe cale sexuală pe câtă vreme celelalte facultăți sunt perfecționări ale primei. Pentru Averroes medicina este o artă, aceea care bazându-se pe legități solide, are ca scop păstrarea sănătății și vindecarea bolilor. Una dintre cele mai științifice forme de cunoaștere, medicina are ca piloni principali norme, elemente constitutive și rațiuni stricte. Pe modelul lui Avicenna, Averroes a scris o lucrare de mare amploare care reunește șapte volume: *Anatomia, Fiziologia, Patologia, Semiotica, Terapeutica, Igiena și Medicamentația*.

---

<sup>8</sup> Ibidem

Lui Averroes lumea occidentală îi datorează o reconciliere a filozofiei cu religia, arii ale cunoașterii între care au existat încordări ideologice, învățatul considerând că orice religie trebuie percepută în mod critic dar și filozofic pentru a putea fi integrate activ în mentalul uman. În ciuda faptului că Ibn Rushd nu a avut acces nemijlocit la scrierile aristotelice despre politică, polimatul arab a studiat aceste texte în mod indirect, prin cele ale lui Platon (*Republica*).

Fervent apărător al egalității între sexe, Averroes considera femeile semeni cu drepturi egale ale bărbaților inclusiv în ceea ce privește capacitățile marțiale. Meritul învățatului arab, la acea vreme, a fost acela de a fi identificat exemple de femei care și-au asumat rolul de soldați atât de-a lungul istoriei umanității cât și a lumii arabe. Astfel, Averroes a identificat exemple numeroase de femei care au participat activ la bătălii: Nusaybah Bint k'ab Al Maziniyyah (venită inițial să aducă apă ostașilor, Nusaybah ajunge să lupte cot la cot cu bărbații), Kahula și Wafeira. În domeniul medical, Averroes și-a adus o valoroasă contribuție fiind autorul unei enciclopedii (*Generalități*) care avea să fie tradusă în latină sub numele de *Colliget* scrisă între 1162-1169. Polimatul arab a adunat, de asemenea, scrieri ale lui Galen și Avicenna. Interesul său pentru fizică s-a materializat prin trei lucrări (*Scurt comentariu asupra fizicii*, *Comentariu mediu asupra fizicii* și *Comentariu lung asupra fizicii*). Teoriile sale vizau rezistența corpurilor față de mișcare. Aceste idei aveau să fie îmbrățișate mai târziu și de Sfântul Toma de Aquino și Johannes Kepler.

Averroes a promovat filozofia grecească pe tărâm arab iar în domeniul ontologic, învățatul de origine arabă nu a acceptat ideea că viața este un accident existential căci, din perspectiva sa, existența și esența sunt unul și același lucru. Filosof înăscut, Averroes considera că nu poate exista o divergență reală între filosofie și religie. El a adoptat o formulă ce avea să fie cunoscută drept “dublul adevăr”, potrivit căruia un lucru infirmat de filosofie poate fi adevărat în religie. Pe nedrept, Averroes a fost considerat un ateu, pentru că refuza ideea imortalității sufletului individual.<sup>9</sup> Aflate la granița dintre medicină și psihologie, ideile polimatului contopeau fiziologia cu gândirea rațională: facultatea de hrănire utilizează căldura pentru a transforma substanțele hrănitoare în ceea ce asigură supraviețuirea, creșterea și reproducerea organismelor. Învățații arabi au avut deschiderea intelectuală de a prelua preceptele lansate cu sute de ani înaintea lor de către erudiții greci și latini, având puterea să adauge acestui amestec eterogen propriile descoperiri sau principii din arii ale culturii umane indispensabile progresului: medicină, filosofie, psihologie, fizică, astronomie, etc. Porniți pe drumul cunoașterii, acestor polimați arabi le datorăm continuarea tradiției de gândire oferite de lumea antică într-o perioadă în care Europa însăși era aruncată într-un con de umbră. Acestor învățați Europa ar trebui să li se arate respectul pentru a fi continuat lupta pentru instruire, preluând-o din punctul în care o lăsase Antichitatea europeană muribundă.

### Bibliografie:

1. Ibn Sînā (AVICENNA), 980-1037 - *Epistola păsării* (Risalat al-Tayr), Presentare, traducere din arabă și note de Grete Tartler, în *România Literară* nr. 35/2012, Publicat în

<sup>9</sup> Golestan Saiah, *A study of Averroes (Ibn Rushd)'s ideas on education*, în *International Research Journal of Applied and Basic Sciences*, ISSN 2251-838X / Vol, 4(12), 4072-4076, 2013 p. 4075

*Ințelepciunea arabă, De la preislam la hispanorarabi*, Grete Tartler, ediția a III-a, București: Editura Polirom, 2014

2. Dumitriu, Anton *Istoria logicii*, Ediția a II-a revăzută și adăgită, Editura Didactică și pedagogică, 1975

3. Saiah, Golestan *A study of Averroes (Ibn Rushd)'s ideas on education*, în *International Research Journal of Applied and Basic Sciences*, ISSN 2251-838X / Vol, 4(12), 4072-4076, 2013

4. Tartler, Grete *Viața lui Obn Sina (Avicenna)*, Dictată de filosof discipolului său Abu 'Ubayd Al-Guzgani și continuată de acesta, în *Viața Românească* 7-8 /2012

## TWO PORTRAITS

**Radu Mirela, PhD. Lecturer, Faculty of Medicine, "Titu Maiorescu" University, Bucharest, 67A Gheorghe Petrașcu, district 3, Bucharest, Romania; Stoica Diana, PhD. Assistant, Politehnica University of Bucharest, 164 Ion Mihalache, district 1, Bucharest, Romania**

*Abstract: Physicians, beyond being the intellectual elite of the country, have also been a lancet in the literary field. In the case of Romanian practitioners of medicine, more than in other cultures, the explanation of this rare ability that the Hippocrate's servants resides in the fact they had to withstand through the written page to the vicissitudes of history: "Doctors are traditionally lovers and connoisseurs of literature (which does not mean that everyone is respecting the tradition!). The great cardiologist Leonida Gherasim, and formerly the famous surgeon Dan Setlacec (who, unfortunately, is no longer alive now) spoke to me on various occasions, in full knowledge of the writers of today. They seemed to me even more competent (and demanding) than some literary critics."<sup>1</sup> Culture people, first of all, the Romanian practitioners of medicine had the rare ability that only a polymath could have, to open up to others areas of human knowledge. The present article is aimed at revealing two strong personalities of both physician and literary men: Eraclie Sterian and Valeriu Anania.*

*Keywords: polymath, physician, humanist, scientific knowledge, artistic talent*

**Eraclie Sterian (1872 – 1948)** între 1891 și 1897 a urmat Facultatea de Medicină din București. A avut ca specializare patologia dar una din preocupările sale majore au fost formele alternative de vindecare, în special hidroterapia. Nepot al poetului Mircea Demetriade, Sterian avea și înclinații literare. Debutul în acest domeniu și l-a făcut prin publicarea unor reviste săptămânale: *Medicina Populară* și *Medicul Poporului*. Sterian era interesat de domenii precum prelungirea vieții prin metode medicale, educație sexuală, igienă, medicină socială și a combătut teoria la modă a eugeniei. A fost preocupat de eradicarea unor boli larg răspândite la vremea respectivă: bolile venerice, a tuberculozei și a tifosului.

În plan literar a semnat o piesă de teatru (*Tout pour l'enfant!*) care i-a fost jucată la Paris în 1913 și carea avea să vadă lumina tiparului în România, doi ani mai târziu, împreună cu o altă piesă: *O invenție ciudată (Luneta magnetică)*-o comedie în trei acte. În același an semna și alte cărți interesante (*Cum putem mări cantitatea de viață* și *Paradoxele longevității*). La începutul celui de al patrulea deceniu, medicul își întorcea atenția către studii cu privire la originea cuvintelor, semnând sub pseudonim *Încercări de etimologie*. Sterian a șocat lumea academică

<sup>1</sup> Alex. Ștefănescu, *Valeriu Anania's portrait*, in *Literary Romania*, no. 45/ 2016



medicală prin promovarea unei teorii proprii conform căreia evoluția darwiniană nu ar fi avut loc fără existența unei boli venerice: sifilisul: “Dr. Sterian pentru sprijinirea afirmației, că sifilisul poate da naștere la celebriți, ori chiar genii, aduce o sumedenie de dovezi istorice. Între inteligențele superioare datorite sifilisului ereditar înșiră în locul prim pe înțeleptul Socrate, provocându-se la afirmația analogă alui André Barré, doctor în litere la Paris. (...) O altă pildă ar fi Caterina de Medicis. Ba mai mult! Chiar pe regele David din Biblie încă îl înșiră d. Sterian în această categorie.”<sup>2</sup> Explicația descendenței umane din maimuță este altoită pe convingerea că un agent patologic, sifilisul, a indus modificări anatomice: “Gorila femelă sifilizată a dat naștere la un copil care la vârsta adultă a căpătat un unghi facial în urcare spre unghiul facial de om. O nouă sifilizare a acestui prim copil degenerat a urcat și mai mult gradele unghiului facial, până când după un număr de n ori de sifilizări succesive ale progeniturilor de maimuțe sifilizate, a dat figura omului primitiv.”<sup>3</sup>

**Valeriu Anania (1921-2011)** Încă de pe vremea adolescenței s-a înscris într-o organizație legionară (*Mănunchi de prieteni*-1935) pentru ca, un an mai târziu să devină membru al Gărzii de Fier. Urmează, în 1941 și în 1942, două condamnări pentru activitate legionară. Chiar dacă au fost de scurtă durată acestea au etichetat pe viitoarea față bisericească. În 1942 se călugărește la Mănăstirea Antim. După alți doi ani, pe când era ierodiacon, și-a îndreptat atenția către Medicină și Conservator dar renunță la aceste vise și termină Teologia în 1948. Așa cum singur recunoștea, a fost atras de medicină deoarece i se părea că o combinație a celor două-tămăduirea fizică și spirituală- ar răspunde cel mai bine valorilor sale morale: “preot și doctor, lucrând deopotrivă cu spiritul și cu formula chimică, suplinind cu una ceea ce n-ar putea să facă alta.”<sup>4</sup>

Cu o cultură și o elocvență ieșite din comun, Bartolomeu Anania semnează creație literară dintre cea mai diversă precum lirică-*Geneze* (1971), *Anamneze* (1984), *Imn Eminescului* (1989), *File de acatist* (1996), *Poeme alese* (1998) și alte două volume de *Poeme* (2006 și 2010); teatru-*Miorița* (1966), *Meșterul Manole* (1998), *Du-te vreme, vino vreme!* (1969), *Păhărelul cu nectar* (1969), *Steaua zimbrului* (1971), *Poeme cu măști* (1972), *Greul pământului* (1982), *Hoțul de margăritare* (2001). Dar a abordat și genul epic: romane-*Străinii din Kipukua* (2010), nuvelistică-*Amintirile peregrinului apter* (1990), memorialistică-*Rotonda plopilor aprinși* (1983), *Clujul universitar al generației 1946 în memoriile lui Valeriu Anania* (1996), *De dincolo de ape* (2000), *Memorii* (2009). Prelatul și-a folosit harul literar pentru a scrie și literatură cu caracter religios: *Cerurile Oltului. Școliile arhimandritului Bartolomeu la imaginile fotografice ale lui Dumitru F. Dumitru* (1990), *Din spuma mării. Pagini despre religie și cultură* (1995), *Pro memoria. Acțiunea catolicismului în România interbelică* (2005).

De asemenea, a publicat exegeze și articole: *Pledoarie pentru Biserica neamului* (1995), *Atitudini, studii și conferințe* (1999), *Introducere în citirea Sfintei Scripturi* (2001), *Apa cea vie a Ortodoxiei* (2002), *Icoana patriei vâlcene* (2002), *Atelier biblic. Caiete de lucru* (2003),

<sup>2</sup> Titus Malaiu, *Un capitol din domeniul evoluției darviniste. Omul „copil degenerat” al maimuței sifilizate?*, în *Cultura creștină*, nr. 11, p. 344

<sup>3</sup> Ibidem

<sup>4</sup> Valeriu Anania, *Memorii*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 49

*Corupția spirituală. Texte social-politice* (2011). A semnat, de asemenea, și traduceri: *Noul Testament* (1993) și *Cartea lui Iov* (1996).

Între 1966-1976 își petrece mult timp în America unde a participat la organizarea bisericii românești de acolo dar a avut și răgazul de reflecție din care se vor naște paginile de memorialistică. A vizitat și Egiptul, Etiopia și India. În paginile de memorii dar și în articole, prelatul dezvăluie multe din mecanismele sale lăuntrice, din modul în care percepe lumea și se raportează la ea. Aflăm că scrisul reprezintă o datorie, un element al sortii. Atras de mituri, Anania are o abordare a acestora care se apropie de cea a lui Eliade, prin încercarea de a accede la ideatic. Motivul ascuns al acestor mituri prezentarea escatologiei creștine și a certitudinilor religioase: "...poemele mele dramatice pornesc, ca inspirație, nu de la mituri, ci de la prematuri, de la «metafora germinatoare» a mitului."<sup>5</sup>

"Nu ezit deloc și așez memoriile lui Valeriu Anania, ca forță narativă, strălucire stilistică și aluviune umană, alături de *Jurnalul fericirii* lui Nicolae Steinhardt, *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, de Ion Ioanid, și *Jurnalul* lui Mihail Sebastian. Cinci sunt zonele fierbinți ale cărții. Întâi, atracția firească a băiețanului de 15 ani către Frățiile de Cruce, care îmbibau cu mister conspirativ, participare la destinul național și solidaritate virilă ispitele anarhice ale unui temperament sangvin, hiperactiv și ultrasponsabil. Făcut, adică, în egală măsură pentru meditație și pentru exercitarea din plin a puterii. Sentimentul libertății nu m-a părăsit niciodată în viață. Odată cu intrarea în adolescență, fugeam din internat, nu refuzam perspectiva unui chef la o cârciumă, gustam aventura erotică, îmi permiteam lecturi abuzive, scriam poezii străjerești, obțineam premii și burse de la dușmanii Gărzii de Fier.

Urmează studenția viforoasă, la Teologie și Medicină, cu năvalnicele mișcări studențești din vara lui 1946, despre care istoricul Petre Țurlea a scris o carte prefăcută chiar de Valeriu Anania, participant, organizator, purtător de cuvânt, negociator cu autoritățile de atunci. Peste un deceniu (se salvează „de justesse“ în 1948-'49, de la arestare-închisoare) avea să fie condamnat la 25 de ani, din care a executat șase (1958-1964) în ceea ce constituie al treilea volet al cărții, capitolele detenției fiind de o forță percutantă unică în peisajul livresc al temei, la noi. În sfârșit, capitolul Justinian Marina și cea de-a doua jumătate a cărții, anii americani, vor interesa din plin nu doar lumea bisericească, dar și curiozitatea laică, prin jungla intereselor, cabalelor, a lucrărilor la două capete, între presiunile politice și dibăcia eclezială, printre invidii, delațiuni, comploturi, încercări de racolare și lovituri de palat, prin etalarea dihoniei structurale a exilului românesc și amestecul (dizolvant, coagulant, frontal sau pieziș, după caz și interese) al serviciilor speciale în tot ce mișcă românește afară."<sup>6</sup> Memoriile sale descrie personalități ale lumii culturale pe care a avut șansa să le întâlnească: Tudor Arghezi, Gala Galaction, Blaga, Victor Papilian (care i-a fost profesor la Medicină și cu care a avut o strânsă amiciție în plan literar) și Vasile Voiculescu.

Descris de toți cei care l-au cunoscut ca având o forță deosebită nu doar în stăpânirea cuvintelor, căci era un bun orator, ci și a unor reguli morale puternice, Valeriu Anania a împletit credința religioasă, medicina și pasiunea pentru scris în cel mai fericit mod: "Figură impozantă,

<sup>5</sup> Lucian-Vasile Băgiu, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca 2007, p. 219 citându-l pe Valeriu Anania, *De vorbă cu Ioan Pinteau*, în *Steaua*, An XXXVII, nr. 12, decembrie 1987

<sup>6</sup> Dan C. Mihăilescu, *Memoria plopului aprins*, în *Evenimentul zilei*, 12 decembrie 2008

leonină, impresionantă prin simpla prezență, Bartolomeu Anania arhiereul impunea prin forța sa morală, prin tăria de caracter, prin fermitatea pozițiilor sale, puse în slujba credinței, adevărului, demnității.”<sup>7</sup>

Provenit dintr-un sat modest din Vâlcea, Anania nu avea să uite niciodată învățăturile simple dar pline de cumsecădenie primite în anii de formare: “Își amintea mereu de o vorbă a mamei, vorba cea veche a preabunilor pământului și cerului: *Decât să înting în unt și să mă uit în pământ, mai bine să înting în sare și să mă uit la soare*. Imaginea aceasta a demnității (...) a preluat-o în poemele din volumul *File de acatist*.”<sup>8</sup> Cunoscuții au avut șansa să descopere o personalitate cu principii sănătoase, cu un caracter puternic și loial: “Avea cuvântul pătrunzător, clar, maiestuos, întotdeauna încărcat de semnificație, de franchețe, ca un prelung jurământ.”<sup>9</sup>

Memoriile lui Anania sunt nu doar un izvor care ne relevă o personalitate puternică ci și o sursă a cunoașteii unor evenimente istorice importante, cum ar fi cele din Clujul anului 1946. Aflăm, astfel, despre solidaritatea studentescă în anul 1945: “Studentii Universității «Regele Ferdinand» erau organizați în Asociația Academică «Petru Maior», condusă de un Comitet Central, cu reprezentanți - desemnați prin alegeri libere - ai tuturor Facultăților, pe ani de studii. La acea vreme eu eram un călugăr de 25 de ani, student la Medicină, Teologie și Conservatorul de Muzică. În primăvara anului 1946 am fost ales președinte al Anului Doi al Facultății de Medicină, iar câteva luni mai târziu am devenit președinte-delegat al Comitetului Central.” De perioada de medicinist se leagă nu doar amintirea rezistenței românești ci, un puternic sentiment naționalist și un caracter plin de frondă și combative: “Generația mea s-a dovedit destul de matură spre a-și da seama de situație și s-a comportat ca atare. Exemplul cel mai frumos l-au dat noii absolvenți ai Facultății de Medicină, care, după lungi dezbateri și numai spre a evita orice posibilitate de provocări și replici necontrolate, au hotărât, cu amărăciune, să-și contramandeze tradiționale și strălucitoarea procesiune pe principalele străzi ale orașului. O asemenea contramandare se întâmpla pentru prima oară în istoria Universității.”<sup>10</sup>

Scris în 1976, acest Memoriu era adresat Senatului Statelor Unite, Comitetului Financiar Washington, D.C. Anania luptă cu arme de intelectual pentru a arăta independent Transilvaniei. Textul în limba română aparține autorului, după textul englez publicat de Congresul statelor Unite în volumul *Hearing before the Subcommittee on International Trade of the Committee on Finance, United States Senate. Ninety-Fourth Congress, Second Session, September 8, 1976. U.S. Government Printing Office, Washington, 1976* (pp. 145 – 151). În urma acestor mișcări studentești în care Anania s-a implicat activ, un an mai târziu, în 1947, este arestat și i se fixează domiciliu forțat la Mănăstirea Vrancea de unde fuge și se retrage la Mănăstirea Bistrița: “În baza materialului de mai sus ce-l posedăm asupra numitului AnaniaVartolomeu, din care reiese că ar desfășura activitate contrarevoluționară, în 1951 i s-a deschis dosar de urmărire informative individuală pentru a stabili concret în ce constă activitatea dușmănoasă desfășurată de susnumitul

<sup>7</sup> Nicolae Băciut, *Mitropolitul cărturar*, în *Vatra*, nr. 3 (25), An III, martie 2011, p. 46

<sup>8</sup> Valentin Marica, *...să mă uit la soare*, în *Vatra*, nr. 3 (25), An III, martie 2011, p. 46

<sup>9</sup> Ibidem

<sup>10</sup> Valeriu Anania, *Memoriu*, în *Pro Memoria. Acțiunea catolicismului în România interbelică*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1992, p. 83

și legăturile lui. (...) În concluzie, din cele expuse mai sus rezultă că Anania Vartolomeu este un element ostil regimului nostru care, datorită trecutului său politic și al activității sale din trecut, ne face să credem că nu este exclus faptul ca în prezent să desfășoare activitate contrarevoluționară.”<sup>11</sup>

În 1959, Anania ajunge în închisoarea din Ploiești și, drogat cu hioscina. După cum reiese din arhiva de urmărire a prelatului pe care a publicat-o Ioana Diaconescu, în volumul II DUI 1450, la pagina 153 DUI 1450, aflăm cum a fost inițiate activitatea de punere sub acuzare a clericului Anania care era suspectat de a fi participa la activitatea cerculi Rugul Aprins: “Ministerul Afacerilor Interne/ În anii 1948 – 1958 Anania Vartolomeu a întreținut legături subversive cu preoții călugări: Sandu Tudor, Benedict Ghiuș, profesorul Mironescu Alexandru (toți arestați la Ministerul Afacerilor Interne) și alte elemente dușmănoase, activînd subversiv, avînd mai multe întâlniri unde a dus o intensă activitate de agitație contrarevoluționară și defăimare a regimului democrat popular din Republica Populară Română. [...]. Pentru faptele stabilite în anchetă și probate pînă în prezent poate fi trimis în justiție și să fie condamnat, însă ancheta lui este în curs urmînd să se stabilească întreaga sa activitate criminală și legăturile subversive pe care le-a avut.”<sup>12</sup> Dar, chiar și autoritățile represive ale vremii sunt nevoie să recunoască caracterul deosebit al clericului. Dotat cu o agerime ieșită din comun, Anania și-a dublat caracterul puternic de un sistem de cunoștințe diverse: “Anania Vartolomeu este dotat cu o inteligență remarcabilă, o cultură generală bogată, iar din punct de vedere teologic este cotate drept teolog de bază al ortodoxiei românești. Anania Vartolomeu are o fire impulsivă și instabilă.”<sup>13</sup>

Valeriu Anania a influențat atât literatura română cât și religia a cărei cale a ales-o, părăsind-o pe cea științifică a medicinei “a fost un personaj luminos, cu o biografie dramatică, al vieții noastre spirituale. A trăit 90 de ani (1921-2011), și-a format din timp o întinsă cultură umanistă, a fost întemnițat din motive politice (se afla în închisoare când i-a murit mama și nu i s-a permis să participe la înmormântare), a urcat cu deplină justificare și bună-credință treptele ierarhiei ecleziastice, până la aceea de mitropolit al Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului, a devenit o conștiință a lumii românești.”<sup>14</sup>

### Bibliografie

Anania, Valeriu *Memoriu*, în *Pro Memoria. Acțiunea catolicismului în România interbelică*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1992

Anania, Valeriu *Memorii*, Editura Polirom, Iași, 2008

Băciuț, Nicolae *Mitropolitul cărturar*, în *Vatra*, nr. 3 (25), An III, martie 2011

Bâgiu, Lucian-Vasile *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca 2007

Diaconescu, Ioana *Bartolomeu Anania-dosare de urmărire informativă (II)*, în *România literară*, anul XLIV, nr. 11, 16 martie 2012

<sup>11</sup> Ioana Diaconescu, *Bartolomeu Anania-dosare de urmărire informativă (II)*, în *România literară*, anul XLIV, nr. 11, 16 martie 2012, p. 12

<sup>12</sup> Idem, p. 13

<sup>13</sup> Ibidem

<sup>14</sup> Alex. Ștefănescu, *Portretul lui Valeriu Anania*, în *România literară*, nr. 45/ 2016

Malaiu, Titus *Un capitol din domeniul evoluției darviniste. Omul „copil degenerat” al maimuței sifilizate?*, în *Cultura creștină*, nr. 11

Marica, Valentin *...să mă uit la soare*, în *Vatra*, nr. 3 (25), An III, martie 2011

Mihăilescu, Dan C. *Memoria plopului aprins*, în *Evenimentul zilei*, 12 decembrie 2008

Ștefănescu, Alex. *Portretul lui Valeriu Anania*, în *România literară*, nr. 45/ 2016



